E. ANDRÉ
A. AUBRY
P. BALVAY
D. BARRIET
P. BEAUDOIN

BERTRAN/BERRENGER
I. BIANCHINI
F. BOILLEY
B. CASAS
B. CHAPPUIS

COLLECTIF OCCASIONEL
F. COURBE
M. COUTEAU
P. CRETON
F. DAVID

A-L. DEHÉE
C-Y. DENG
B. DIACRE-PIÉPLU
D. DRONET
F. DUBREUIL

T. FONTAINE
C. FRÉGER
A. GHERRAK
M. GIPOULOUX
O. GOULET

J-L. GOUPIL
R. GRENON
B. HÉBERT
A. JAMMET
V. JULLIARD

P. KUZNICKI
J. LE GOFF
I. LE MINH
P. LEBRET
B. LEGAY

K. LEGRAND
P. LEMARIÉ
C. LEPETIT
M-R. LORTET
I. MAAREK

60

R. MABILLE
É. MAREAU
R. MAZE
J. MORHAÏM
K. MORO

MUSÉE KHÔMBOL
D. SANS-ARCIDET
D. NEAUD
C. PELLERIN
M-N. PICARD

P. PITHOIS
M. QUEMENEUR
T. RAULT
A. RIOULT
A. RIVIÈRE

P. TERRIER-HERMANN
F. TROQUET
G. VENDRAN
T. WEYD
F. ZISSELER

Remerciements :
aux artistes sollicités pour la réalisation de cette publication,
à Élisabeth Gautier-Desvaux,
Dominique Parthenay,
Annie Chevrefils-Desbiolles,
Sonia Criton,
Chantal Cusin-Berche et Denis Roche,
à Ramón Tio Bellido pour l'AICA,
à Marie-Andrée Malleville pour l'association culturelle de Pont-de-l'Arche,
à Anne de Margerie pour l'ADHILA,
à David Perreau pour le Spot.

Directeurs de publication :
Véronique Chatenay-Dolto,
Gérald Grunberg.

Auteurs :
Christophe Domino,
Léonor Nuridsany.

Coordination :
Laëtitia Bouvier,
Elizabeth Ladrat,
Claire Nédellec,
en collaboration avec
Catherine Deffoun
et Nelly Vivet.

Conception graphique :
Peters Bernard, Rouen
impression : Art offset.

Dépôt légal octobre 2006.

DRAC Basse-Normandie
DRAC Haute-Normandie.



Depuis 1999, les directions régionales des affaires culturelles de Haute et Basse-Normandie ont réuni leur expertise pour travailler à l'attribution d'aides individuelles à la création, aux artistes installés en Normandie. Une commission interrégionale a ainsi été mise en place. Elle est composée de professionnels experts des arts plastiques qui analysent collégialement les projets des artistes. Les échanges sont nourris de leurs différents regards sur la création contemporaine et de leur appréciation des moyens d'accession aux circuits professionnels auxquels le Ministère de la Culture et de la Communication est particulièrement attentif.

En prolongement, deux critiques d'art – Léonor Nuridsany et Christophe Domino – dont l'engagement professionnel révèle un grand intérêt pour la création contemporaine, ont été sollicités pour porter un regard sur les démarches artistiques soutenues par le biais des aides individuelles à la création. Ils ont ainsi rendu visite à chacun des soixante artistes afin de mieux appréhender leur parcours en cours, de rendre compte et de témoigner de l'évolution des recherches qui fondent tout acte de création.

Ces rencontres, étayées par un travail d'écriture et réunies au sein de cette publication qui ne saurait être un document exhaustif « listant » abruptement quelques noms d'artistes, privilégient plutôt la réalité et la singularité de ces 60 individualités engagées dans leurs projets. Enfin et surtout, les textes issus de ces rencontres tentent de mieux cerner chacune des personnalités porteuses de projets.

Cette édition est une étape essentielle pour une meilleure connaissance du territoire des arts visuels en région Normandie. Il nous paraissait essentiel que ce processus ne reste pas confidentiel et donne lieu à une communication. Nous souhaitons qu'elle ouvre la voie à d'autres explorations d'individualités artistiques, et qu'elle suscite intérêt, curiosité et émotion.

Véronique Chatenay-Dolto,
Directrice Régionale des Affaires Culturelles Haute-Normandie.

Gérald Grunberg,
Directeur Régional des Affaires Culturelles Basse-Normandie.

EN VISITE :
60 ATELIERS EN NORMANDIE.

Le soutien public à la création est une longue tradition en France qui a souvent fait l'objet de bien des débats, alimentés plus souvent par des positions de principe que par l'expérience. Une occasion de prendre la mesure des choses, sur le terrain, dans les ateliers et auprès des intéressés, nous fut offerte, à nous deux, critiques d'art et commissaires d'expositions, familiers du contact avec les artistes et avec les œuvres, les plus mûres et les plus fragiles, les mieux installées ou balbutiantes. Mission nous fut donnée de rapporter de nos visites une analyse de ce que nous avions vu et perçu en allant à la rencontre d'artistes que rien ne réunissait a priori, sauf d'avoir un moment vécu dans une même région administrative, et d'avoir demandé et obtenu des services concernés ce soutien public désigné comme « aide individuelle à la création ».

Aussi, à l'heure où les structures de l'autorité publique se transforment, dans le mouvement général de la régionalisation, ces soixante rendez-vous permettent de dresser plusieurs constats : que le fait de vivre dans une aire géographique comme de partager les bénéfices des aides publiques ne détermine guère de traits communs aux artistes concernés. Que l'on ne compte pas sur nous pour réhabiliter quelque moderne théorie des climats ! Nous serions bien en peine de tirer aucune statistique ni règles communes, sauf celle d'un tenace attachement à la notion de singularité. Ni en termes d'enjeux, ni en termes de démarches, de vocabulaire ou d'itinéraire, il n'a paru possible de mettre en facteur quelque aspect décisif ou exclusif, sauf la capacité – même à formuler une telle demande. En fin de compte, la personnalité demeure une notion centrale de l'activité artistique, ce qui vaut cet effet de kaléidoscope à la somme de nos récits de visites, de diversité tant en ce qui concerne les préoccupations, les formes que les moyens mis en œuvre. Et ce qui vaut à nos visites d'avoir toutes réservé leur lot d'étonnement, d'intérêt, d'émotion voire d'enthousiasme, soutenu par un très général appétit de dialogue et d'échange.

Les choix de médium ou de support ne sauraient constituer de réelles lignes de continuité dans ce paysage : voyez comment l'option de la photographie répond à des préoccupations et se trouve prise dans des processus souvent si éloignés les uns des autres qu'il serait bien superficiel de réduire ces pratiques à leur dénomination commune. Pour le dire autrement : ce n'est pas la photo qui fait le photographe ! La peinture, quant à elle, paraît plutôt rare mais bien défendue en Basse-Normandie, alors qu'elle tient une place importante en Haute-Normandie. Et la vidéo, facilement réputée comme hégémonique, est effectivement présente, mais d'une présence plutôt révélatrice non d'un genre précis, mais de la capacité qu'a ce support à se poser en alternative ou en complémentarité face aux autres pratiques, permettant par exemple d'accéder de manière directe à la dimension narrative, voire à une réelle ambition de récit, présente dans des projets artistiques au demeurant très éloignés.

Ce qui nous a sans doute le plus marqué n'est pas forcément une chose très visible dans le lieu d'exposition-même, dans les œuvres-mêmes, mais tient plus à l'écoute des artistes : c'est leur détermination personnelle, c'est l'investissement dans une réelle dimension existentielle de l'activité artistique, c'est leur engagement. Pour nombre d'entre eux en effet, être artiste manifeste une position dans le monde, un point de regard, vécu avec une force réelle, qui ne cède pas pour autant à une mythification illusoire de cette fragile position. Il en va d'une position modeste mais complète, plus réaliste que phantasmée, et assez peu soucieuse des valeurs de reconnaissance sociale dominantes, comme la réussite matérielle. Sans voir là une acceptation réactualisée d'une manière de bohème modernisée, il est clair qu'être artiste, c'est aussi une attitude vis-à-vis du monde quotidien, de l'espace social, et une activité à fort potentiel d'identification voire d'identité. Aussi ne nous étonnons pas de relever chez nombre d'entre eux une volonté d'organiser de manière très autonome leur pratique, non seulement dans la production mais aussi en réfléchissant voire en prenant en charge certains modes ou circuits de diffusion et en construisant des cercles de complicité et des réseaux qui permettent de travailler réellement, d'échanger, dans une forme d'indépendance, de souplesse. Ce trait est sensible jusqu'à la forme de certains travaux, qui chez de nombreux artistes relèvent de l'écriture, touchent à la performance, au concert, au micro-spectacle, à l'édition, ou pour d'autres s'orientent vers les nouvelles technologies, fut-ce sur leur versant plutôt « low tech ».

Sur quoi alors peut donc bien porter le soutien à la création ? Un fait, a priori plus technique qu'artistique, s'impose dans les ateliers : la présence et l'usage de l'ordinateur personnel. Au-delà de sa commodité de plus en plus partagée comme accessoire de la domesticité courante, l'ordinateur a tenu un rôle central chez ceux qui travaillent les formes – visuelles, sonores, filmées ou imprimées. S'il est un instrument de l'autonomie que l'on croit pouvoir relever ici, il demande aussi une forme d'investissement relativement important, en tous cas pour les plus jeunes artistes. Que la demande l'ait formulée explicitement ou implicitement, cette nécessité d'atelier a été au centre de bon nombre de dossiers. Nombreuses sont aussi les demandes qui ont porté sur un soutien à la production de pièces précises, en général hors ou en amont de tout projet d'exposition, ou encore sur des projets d'étude ou d'investissement dans du matériel spécifique.

Mais finalement, le regard rétrospectif permet de mesurer que, quelque soit la formulation donnée aux choses, c'est le plus souvent le temps de travail libéré qui est le premier matériau, le plus exclusif et précieux, pour les artistes rencontrés : du temps converti en outil, en matériel, en moyen de production ou du temps de disponibilité pour une activité artistique non-quantifiable, à court ou moyen terme. Au point qu'il paraît important de soutenir qu'à côté des dossiers bien articulés, répondant à des besoins repérés et qualifiés ou à des projets précisément formulés, les demandes floues, les incertitudes comme les déplacements et les réorientations relèvent à ce point de la réalité du travail artistique qu'elles doivent avoir une bonne place au rang de motivation du soutien permis par les aides financières. À ce prix en tous cas, en accordant le crédit de compétence et de liberté nécessaire aux commissions et aux experts, la menace de l'effet normalisateur, souvent brandie comme le revers de toute aide institutionnelle, s'estompe d'elle-même, ouvrant le principe du soutien public à la réalité du travail artistique : celle d'un calcul de rentabilité à terme flottant, proche de la gratuité ou dont les bénéfices sont de l'ordre du symbolique, ce qui n'est pas rien… Mieux : ce qui est sans doute le bien le plus irréductible et le plus précieux à mettre en partage, le bien le plus complètement public. Précieux, en effet, pour libérer dans les esprits, les regards, cet objet flottant qu'ont entretenu pour nous toutes ces rencontres, et que nous espérons rendre à chacune de ces pages : l'intelligence du monde qu'on nomme, quelle que soit sa forme : l'art.

Christophe Domino
Leonor Nuridsany
septembre 2004.

EMMANUEL ANDRÉ

Reproduction p. 70

EMMANUEL ANDRÉ EST UN JEUNE DIPLÔMÉ QUAND IL OBTIENT L'AIDE INDIVIDUELLE À LA CRÉATION EN 1999. HABITUÉ À TRAVAILLER SUR PLAQUES OFFSET ET SUR PIERRES LITHOGRAPHIQUES, IL SOUHAITE À CETTE ÉPOQUE ET GRÂCE À L'AIDE DE LA DRAC, MANIPULER DE NOUVELLES MATIÈRES, CONCEVOIR DE NOUVELLES FORMES, POUR APPORTER D'AUTRES RÉPONSES À UNE QUESTION QUI A TOUJOURS ANIMÉ SON TRAVAIL : COMMENT REPRODUIRE UNE IMAGE QUI PERMETTRA D'EN CRÉER UNE AUTRE ? C'EST TOUTE LA PORTÉE DU PROJET QU'IL A SCRUPULEUSEMENT RÉALISÉ AVEC L'AIDE DU LYCÉE PROFESSIONNEL COLBERT AU PETIT QUEVILLY.

Pierre Lithographique, 1999, bronze, 17 x 28 x 43 cm, 2 exemplaires. Réalisée au lycée professionnel Colbert (76, Petit-Quevilly).

Emmanuel André (né en 1971) vit et travaille à Le Boulay-Morin.
Diplômé de l'École Régionale des Beaux-Arts de Rouen en 1997.

Expositions
1997 : « Exposition des Diplômés » Grande Galerie de l'École des Beaux-Arts, Rouen 76
« ABCDW. Exposition Première » Pont-de-l'Arche 27
« Tangram 97 » Galerie Du Bellay, Mont-Saint-Aignan 76
1996 : « Tangram 96 » Galerie Du Bellay, Mont-Saint-Aignan 76
1995 : « De l'un à l'autre » Galerie Du Bellay, Mont-Saint-Aignan 76
1994 : « Le corps » Barentin 76.

Rendez-vous à Sotteville-lès-Rouen, devant le FRAC Haute-Normandie. Emmanuel André est venu en voiture et sort de son coffre sa dernière œuvre : une sculpture en bronze. Nous restons à côté, il me montre son dossier avec des photos de travaux plus anciens et me parle de ses projets.
À trente quatre ans, Emmanuel André n'a presque pas exposé et a réalisé peu d'œuvres : une série d'empreintes de lui-même sur plaques offset insolées à la lumière du jour, des lithographies jouant sur la répétition et la disparition d'une image, une sculpture, un moulage en plâtre d'un savon…
Sorti des Beaux-Arts de Rouen en 1997, l'artiste s'est orienté différemment. Il a appris les techniques de PAO pour travailler en tant que graphiste indépendant. Il avoue ne pas avoir trouvé beaucoup de temps pour développer son activité artistique. Cependant Emmanuel André s'est toujours intéressé aux processus de fabrication, malgré l'irrégularité de son implication.
Pierre lithographique (1999) est le parfait exemple de cette façon de faire : il réalise un moulage en bronze d'une pierre lithographique. La sculpture se compose non seulement du moule de la pierre mais aussi de tout ce qui constitue les étapes de fabrication : coulures, barbes, armatures, chenaux et autres formes habituellement éliminées pour se rapprocher le plus possible de l'objet originel. L'artiste expose son propos en choisissant de reproduire un outil de reproduction (la pierre lithographique). Emmanuel André, dans la première et la seule sculpture qu'il ait réalisée, réunit à la fois une forme finalisée, son processus d'élaboration, et un référent de reproduction.
C'est encore ce qui l'anime pour un projet en cours depuis quelques années qui consiste à collecter tous les petits rectangles colorés qui se trouvent sur les emballages et qui ressemblent à des cromalins. Emmanuel André les déchire, les scane pour les réunir dans une édition. Tels quels. Extraits de leur contexte, ces rectangles colorés sont détournés de leur utilisation habituelle. C'étaient des outils graphiques, ils versent dans le pur esthétisme.
Ou dans l'art qui se trouve à un souffle de là.
L. N.

ALAN AUBRY

Reproduction p. 70

ALAN AUBRY A IMMÉDIATEMENT MIS EN ŒUVRE LE PROJET QU'IL AVAIT SOUMIS À LA DRAC EN 2002 : CONCEVOIR ET METTRE EN LIGNE DEUX SITES INTERNET D'ENVERGURE. LE PREMIER, INTITULÉ OFFICE ANALOGIQUE DE TOPOGRAPHIE (HTTP://O.A.T.FREE.FR/), RASSEMBLE AUJOURD'HUI DES DOCUMENTS SUR LE TRAVAIL DE L'ARTISTE, MAIS PERMET AUSSI, SELON LUI, DE « DÉVELOPPER DE NOUVELLES RECHERCHES, EXPLORATIONS, VOYAGES, DE COMMANDITER ET DE SOUTENIR DES ÉTUDES ET DES DÉPLACEMENTS. UN SITE OÙ L'INTERNAUTE NAVIGUE À VUE ENTRE LA RÉALITÉ ET LA FICTION. LE SECOND SITE (HTTP://MONT.ANALOGUE.FREE.FR/), TRAITE EXCLUSIVEMENT DE L'OUVRAGE DE RENÉ DAUMAL, *LE MONT ANALOGUE* QUI FASCINE L'ARTISTE ET CONDUIT SON TRAVAIL.

Extrait de la série *libre service*, 2004, tirage argentico-numérique laser.

Qui est Alan Aubry ? Où vit-il ? En Suisse ? Dans le désert d'Otavi ? À Tsumeb ? Dans les jardins d'Alamuth ? Sur le Mont Analogue, c'est-à-dire partout et nulle part.
C'était en effet partout, mais certainement pas nulle part, Alan Aubry quand il était enfant, a suivi son père qui travaillait sur des chantiers au Mozambique, en Iran, en Afrique du Sud etc. Aujourd'hui l'artiste continue à errer, dans des contrées reculées, fantasmées, dans des pays rêvés. Il en parle comme d'une région, à mi-chemin entre fiction et réalité. Mais cette étrange sphère, ou ce pays, est toutefois visible sur deux sites internet qu'il a créé. Il s'agit d'un projet dont l'artiste dit qu'il se fonde sur un livre de René Daumal, *Le Mont Analogue*. « Ce livre, précise-t-il, évoque l'ascension en cordée d'une montagne située sur un continent invisible de l'océan pacifique (le continent est entouré d'une matière qui courbe les rayons lumineux et le dissimule au regard). Le livre se termine sur une virgule, sans que le lecteur sache jamais la destinée de la cordée. « De quel projet Alan Aubry parle-t-il ? On ne sait pas exactement. Comme dans le livre, tout est dans l'ambiguïté, la liberté et l'ouverture. À chacun d'élaborer des scénarios, d'entrer dans un jeu aux règles constamment réinventées, consistant à explorer un monde qui n'existe pas. Alan Aubry s'emploie à cette activité depuis de nombreuses années, dans un rapport obsessionnel avec cette fable contemporaine. Déjà aux Beaux-Arts de Rouen, il se définissait comme un explorateur, réalisait des photo-montages, des animations, inventait des journaux de bord, tout cela autour de voyages fantastiques vers le Mont Analogue. Plus récemment, il se filmait escaladant avec une grande agilité, les meubles de sa maison, comme s'il s'agissait là toujours de l'ascension du même mont.
Alan Aubry s'organise et vit en fonction du Mont Analogue, pour le Mont Analogue, dans la fascination du Mont Analogue, comme si ce projet, extensible à l'infini, prolongeait son rapport au réel. Comme si l'artiste donnait un second souffle aux découvertes et aux voyages qu'il avait faits tout petit. Son père travaillant dans des chantiers, il a établi ses dernières séries photographiques dans des friches industrielles, des sites abandonnés et des chantiers.
Malgré l'apparence documentaire de ses œuvres récentes, Alan Aubry maintient le cap sur une réalité insaisissable.
L. N.

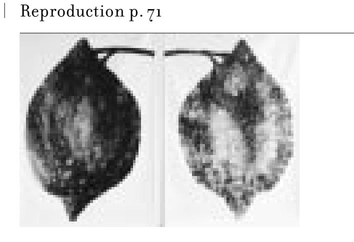
Alan Aubry (né en 1974) vit et travaille à Saint-Étienne-du-Rouvray.
Diplômé de l'École Régionale des Beaux-Arts de Rouen en 1998.

Expositions
2004 : Hypegallery, Palais de Tokyo, Paris
2004 : Ouverture du site www.alan-aubry.com
2003-2004 : Mise en route de la série « Chantiers », Rouen.
2002 : « Les iconoclasses », Galerie Duchamp, Yvetot.
2001 : « Les nouveaux mondes », interventions, conférences et expositions dans différents établissements scolaires.
1999 : « Photographe de l'année » exposition dans les FRAC de France.
1998 : « Camp de base », château de Val Freneuse.
« Diplôme 98 », Grande Galerie de l'École des Beaux-Arts de Rouen. « À Nous York », édition collective.
1997-1998 : « À Nous York », petite Galerie de l'École de Beaux-Arts de Rouen.
1997 : « 1.2.3 soleil », expositions dans différents établissements scolaires.
« Festival Viva Cité », Sotteville-lès-Rouen.
1996 : « Festival Métamorphose », Darnétal, École d'architecture de Normandie.
1995 : « Tamgram », Galerie Du Bellay, Mont-Saint-Aignan.

PATRICE BALVAY

JUSQU'À CE QU'IL RÉALISE LE PROJET POUR LA DRAC EN 2000, PATRICE BALVAY SE FAISAIT UNE IDÉE PRÉCISE DE CE QU'ÉTAIT UN TABLEAU AVANT MÊME DE LE PEINDRE. APRÈS IL TRAVAILLE EN SÉRIE ET À L'HUILE ET C'EST TOUT AUTRE CHOSE. CETTE NOUVELLE PRATIQUE INDUIT DES DÉAMBULATIONS PHYSIQUES ET MENTALES DIFFÉRENTES, DES APPROCHES NON CHRONOLOGIQUES, DES CYCLES, DES OBSESSIONS. ET UNE FAÇON DE PROGRESSER EN AVEUGLE DANS L'INCONNU DE LA CHOSE PEINTE.

Reproduction p. 71



Doublure, 2002-2003, 2 (250 x 150 cm), pierre noire sur papier.

Patrice Balvay (né en 1968) vit et travaille au Havre.
Diplômé de l'École Nationale des Beaux-Arts de Paris en 1991 et d'une Licence d'Arts Plastiques à Paris VIII en 1993.

Expositions

2004 : « Prix marin », galerie Julio Gonzalez, Arceuil
2003 : « Still virgin », galerie ipso facto, Nantes ; « L'antichambre », galerie de l'oncle Ben
2002 : « La vie est belle. Regard sur la jeune génération », FRAC Haute-Normandie, Sotteville-lès-Rouen
2001 : « Lieu commun », AA, Le Havre
1993 : Haus Catoir, Bad Dürkheim (Allemagne)
1992 : « Tracre 9 », ENSB-A, Paris
1987 : « La fabrique du paysage », Les expositions du garge, Mâcon.

Il accroche au mur une toile montrant du bleu. C'est l'azur, le ciel avec ses étoiles, ses nuages, ses turbulences, ses grands espaces qui s'élargissent sous le pinceau. C'est presque abstrait.
Entre deux cigarettes roulées, Patrice Balvay se fait méticuleux pour saisir à deux mains des toiles de formats plutôt petits, sauf une ou deux qui s'étirent en longueur. L'artiste ne parle qu'assis ou qu'après s'être reculé pour prendre la distance nécessaire, après avoir accroché les tableaux aux clous déjà enfoncés dans le mur.
À la fois tout en retenue, tout en concentration et volubile lorsqu'il parle de son travail, Patrice Balvay ne cesse de circuler dans son atelier, accrochant et défaisant les toiles qu'il associe par formes ou par époques, créant toujours de nouvelles compositions, sans cesser d'observer ses tableaux.
Ce ciel long et étroit, représente-t-il une œuvre caractéristique ? Visiblement non. D'ailleurs quand on regarde l'ensemble du travail, il parait aller dans toutes les directions. Voici deux grands citrons noirs reliés par une sorte de queue qui joint les deux fruits sur deux feuilles blanches séparées. Ils sont dessinés avec tantôt de vigoureux petits coups de crayons, tantôt un mouvement ample et concentré. Voici un tondo peint dans des tons écrus, terreux, et au centre deux poireaux, qui s'intègrent à ce point au fond bleuté qu'ils sont difficiles à reconnaître. Ailleurs, une femme nue, de dos, présente un citron à bout de bras et tourne la tête. Sous le fruit, une tache blanchâtre, comme un liquide. Peut-être s'agit-il d'une forme destinée à créer un second plan sur la surface de la toile ? Un peu comme avec les poireaux, mais avec plus de netteté.
Patrice Balvay utilise différents formats, allongés, étirés, arrondis où les fruits et les légumes, périssables et pourrissants sont recouverts par la peinture ou révélés par son absence. L'artiste multiplie les formes davantage que les sujets.
Où conduit cette diversité ? À une exploration minutieuse qui exprimerait le plus justement possible les obsessions de l'artiste ? Si nous cherchons un fil conducteur dans ce foisonnement formel, nous devrions le trouver dans la fascination que la décomposition des fruits ou des légumes, leur dessèchement, exerce sur Patrice Balvay. Son atelier est d'ailleurs semé d'oranges, de raisins, de citrons flétris, séchés, presque méconnaissables, bruns, noirs, ratatinés. C'est l'objet et la façon de se défaire, de se décomposer qui est au centre de son œuvre et qui en tisse les liens. Le sujet repérable se délite dans la toile de la même façon que le végétal se délite dans l'air.
C'est la nature qui s'affirme ici, dans son acte créateur.
Ses toiles sont figuratives. Ce n'est pas là l'important. L'essentiel se situe dans la mise au jour des effets du temps sur la matière, et au-delà, du cycle de la nature. De sa peau, de sa chair, de sa pourriture. De sa mort et de sa renaissance. Infinie.
L. N.

DAVID BARRIET

SELON TOUTE APPARENCE, LE LANGAGE DE DAVID BARRIET EST IDENTIFIABLE À LA PHOTOGRAPHIE : C'EST EN TOUT CAS AUTOUR D'UN PROJET DE CETTE NATURE QU'IL A OBTENU L'AIDE DE LA DRAC EN 2000. MAIS CETTE AIDE A PERMIS SURTOUT LE PROLONGEMENT ET A PARTICIPÉ À LA CONDUITE D'UNE RECHERCHE AU LONG TERME, FAITE DE SÉJOURS, DE PRISES DE VUES ET DE MOMENTS DE VIE QUI, COMME BEAUCOUP DES ACTIVITÉS DE DAVID BARRIET, PREND LA FORME DU LIVRE – LE LIVRE COMME UN MÉDIUM À PART ENTIÈRE, PAS SEULEMENT COMME UN OBJET OU UN INSTRUMENT, MAIS COMME UNE STRUCTURE DE SENS, CAPABLE DE DONNER UNE FORME – ET UNE FORME PROSPECTIVE – À LA MÉMOIRE.

Reproduction p. 71

Sans titre, 2002 (extrait de la série *Mile end*), 50 x 50 cm, tirage argentique.

Ce n'est pas la photographie qui rend photographe, ni l'image à elle seule qui fait l'artiste. L'activité de David Barriet s'est construite entre des pôles d'intérêt et d'engagement qui pourraient apparaître pour contradictoires : la mémoire individuelle et son vocabulaire, ses emprunts ; la mémoire collective à l'échelle de la famille comme de l'histoire générale ; les traces et signes qui s'inscrivent dans le monde, sur la peau du bâti ou dans les géographies complexes de la ville ; et surtout, au-delà même de ce que l'artiste engage de lui-même et de la réalité qui l'a construit comme individu, l'attention au présent du monde, la nécessité de la conscience, et d'une conscience agissante, ou au moins active. Déployés, ces pôles semblent ambitieux et s'ils le sont, c'est à la manière dont l'est toute démarche qui tente de rendre compte du monde en son état. Car immanquablement, c'est tout le contrat aux innombrables clauses qui lient chacun à ce que l'on nommera, pour aller vite, la réalité qui sont en jeu : la question des angles et des points de vue, de la part volontaire de leurs déterminations, de la vérité, et des déterminismes qui s'y rajoutent. Or la photographie – la moindre photographie, mobilise l'enjeu du dispositif à chaque image et active toutes les interrogations, fut-ce implicitement. Des questions que relance l'usage documentaire de la photographie, dont David Barriet connaît bien les règles (il a aussi travaillé dans la photo de presse) mais le document n'est pas son affaire.
La série d'image intitulée Patrimoine décrit bien un itinéraire, géographique, dans des villes des bords de la Manche qui partagent une situation topographique et une mémoire de la seconde guerre mondiale. Mais la série décrit surtout un parcours dans les régimes de l'image : à partir d'images de la reconstruction urbaine de l'après-guerre, c'est à une tentative de reconstruction personnelle qu'il aboutit, mêlant prises de vue sur le terrain et images tirées de l'album de famille. Il construit patiemment un imaginaire, au sens littéral du terme : tel est le patrimoine qu'il tend à cerner, sans autre trésor que les pépites de l'individuation.
Quant à la forme du livre, on l'a signalé, elle rejoint un autre aspect de la pratique de David Barriet, qui le porte à s'intéresser aux images des autres comme éditeur et comme organisateur d'exposition et d'événement. Il développe dans un travail mené en équipe à Cherbourg une même interrogation sur la production de photographes – qu'ils se nomment artistes ou non – qui produisent des images qui s'essayent à prendre prise sur le monde par l'intelligence de la représentation.
Reste au projet de Patrimoine à trouver les derniers moyens pour atteindre à sa forme définitive, qui doit être celle de l'imprimé.
C. D.

David Barriet (1970) vit et travaille entre la Normandie et Paris.

2000-2004 : Projets et séries

Patrimoine, série photo (images de villes portuaires détruites pendant la seconde Guerre mondiale et photos de famille) avec les soutiens des DRAC Haute et Basse-Normandie, de la galerie du Pôle Image Haute-Normandie et du centre Atlantique de la Photographie de Brest.
Mile end, série couleur (sur la transformation d'un quartier de Londres)
Ce bref hiver, série couleur inspirée des *Poèmes oubliés* de Pier Paolo Pasolini.

1996-2004 : Édition

Co-fondateur et directeur artistique de la maison d'édition photographique, Le Point du Jour Éditeur.

1999-2003 :

Organisation de festivals & d'expositions avec le Centre Régional de la Photographie de Cherbourg Octeville.

1996-1999 : Presse

Photographe indépendant pour la presse ; documentaliste.

PAUL BEAUDOIN

PAUL BEAUDOIN A LONGTEMPS ÉTÉ ARCHITECTE TOUT EN DÉVELOPPANT SON TRAVAIL ARTISTIQUE. LA COEXISTENCE DE DEUX PRATIQUES APPAREMMENT PROCHES ET POURTANT DIFFICILES À MENER DE FRONT, L'A CONDUIT À ABANDONNER L'ARCHITECTURE AU PROFIT DE L'ART. OBTENANT UNE BOURSE EN 2000, IL A RENCONTRÉ CERTAINES PERSONNES. CELA LUI A SERVI D'ÉLECTROCHOC AU MOMENT OÙ IL HÉSITAIT ENCORE À ABANDONNER L'UNE OU L'AUTRE PRATIQUE. AUJOURD'HUI PAUL BEAUDOIN PARLE DE CONFIANCE RETROUVÉE, ET DE FRÉNÉSIE DANS UNE PRODUCTION ARTISTIQUE QU'IL N'A PROFONDÉMENT JAMAIS ABANDONNÉE.

Reproduction p. 72

Machine parfaitement inutile à faire des ronds de fumée, 1986-1998, composition du modèle : 92 % de déchets recyclés, 8 % de produits usuels de consommations neufs.

Paul Beaudoin (né en 1967) vit et travaille au Havre. Diplômé de l'École d'Architecture de Haute-Normandie à Darnetal en 1993.

Expositions

2004 : Salon des sciences LA SANTE CHAISES ENERGIES Quand tu pédales tu vies,
QuanD tu bOuGES ça rEMUe 76
radio Apple Pie MaMIe blue 76
« GraVITaTION TeRRestre » cite des sciences la Villette 75
« IConOcLaSse » galerie DuChamp 76
Le RocK dans tous ses états 27
La MarmiTe au TréPORT EU 80
ChAloN dans la Rue avec la papa-MoBIL 71
STReeT FeSTIVal de EsCH/AlzEtTe LuxEmbOuRg
FesTiVal De LA GRAnDE BaRGE MOntPELLIER 84
FeSTival du vent à Calvi (CORSE) 2B
hopital du Havre.

2003 : bar Black Horse 76
Kfé marine au TRiaNON 76
theatre le Métis 76
Salon des sciences le climat 76.

L'atelier de Paul Beaudoin est un capharnaüm où s'amoncellent des objets en tout genre. Bicyclettes, parasols, bassines, moteurs, chaises, chaussures… abîmés ou abandonnés. Une quantité d'objets et d'outils plus que des œuvres. Mais c'est à partir de tout cela que Paul Beaudoin fabrique des dispositifs insensés, des machines « inutiles d'intérêt public » selon ses propres termes : machine à faire des ronds de fumées, parapluie chaussé, machine à faire courir un bruit, une autre à composer et à servir des martini-gin, ou encore celle à « faire des pieds et des mains ». Tout cela construit à partir d'objets qu'il récupère ou qu'il achète parfois.
Paul Beaudoin insiste, non sans ironie, sur l'intérêt public de ses machines, bien plus que sur leur inutilité. Ce terme, comme celui qui le stigmatise en « mécano poète » a été inventé par la presse. L'artiste se délecte dans la mise en œuvre de projets rêvés, dans la réalisation d'idées saugrenues. « L'intérêt public » est là : dans le partage et la mise à disposition d'objets poético-brindezingues. À quoi pourrait bien servir une machine à faire des ronds de fumée parfumés ? L'artiste raconte d'où lui est venue cette idée : un peintre du Havre, médecin à la retraite et écrivain original, organise des lectures dans des cafés littéraires. Il demande un jour à Paul Beaudoin s'il pourrait emprunter son engin pour y injecter du gaz hilarant. Ainsi, les gens riraient pendant la lecture de ses textes !… Encore un exemple « d'intérêt public ».
D'autres sont simplement d'étranges instruments de musique, comme *la machine à faire courir un bruit*. Paul Beaudoin la décrit ainsi : « c'est un dispositif qui permet d'émettre une ondulation sur un câble. Comme on peut le faire avec un fouet ! Le câble fait cette ondulation « zouuu » et j'y ai accroché des cuillers tout le long. Si bien que cette machine fait « tacatacatacata… ». Et à l'aide de gamelles et d'un peu de gymnastique pour les placer sous les cuillers ou à côté, cela fait des « chtacata ching chtoc bloum ». Mais tout cela est modulable. » Sous des airs de bidouilleur un peu fou, Paul Beaudoin sait très bien ce qu'il fait, et maîtrise les différentes techniques dont il a besoin. Au détour de la conversation, j'apprends qu'il a été architecte pendant douze ans. Récemment et au moment où ça marche le mieux, il décide de tout arrêter, parce qu'il ne veut pas continuer à travailler dans une frénésie aberrante. Il préfère l'exaltation que lui procure l'invention et la fabrication de ses machines insolites. L'artiste imagine des objets, tout le temps, et les produit souvent.
Il m'avoue qu'il en est arrivé à une conclusion étonnante : il a l'impression d'être drogué continuellement et naturellement, et sous l'effet de stupéfiants sans jamais en avoir pris. Son imagination est foisonnante, ses émotions exacerbées, et l'envie de les partager encore plus grande.
L. N.

BERTRAN BERRENGER

BERTRAN BERRENGER DÉVELOPPE PLUSIEURS PROJETS EN MÊME TEMPS, PASSANT D'UN SUPPORT À UN AUTRE AVEC UN NATUREL CONFONDANT. C'EST PAR LA VIDÉO, LE DESSIN, LE SON, LE GRAPHISME ET L'INSTALLATION QUE LES ŒUVRES SE FORMENT, PAR ASSEMBLAGES ET PAR RECOUPEMENTS. CEPENDANT UN VOCABULAIRE FORMEL SE DÉGAGE DE TOUT CELA, OÙ DOMINENT LA SPONTANÉITÉ, L'HUMOUR ET LE DÉRISOIRE, AVEC POUR AMOUR ORIGINEL : LE SON, TRAVAILLÉ, MODELÉ, CRÉÉ À PARTIR D'UNE GRANDE VARIÉTÉ DE FORMES.
EN 2002, LE PROJET SOUMIS À LA DRAC CONSISTAIT À CONSTRUIRE UN BAFFLE GÉANT DANS LEQUEL LE VISITEUR AURAIT PU SENTIR PHYSIQUEMENT LA MATIÈRE SONORE. AU LIEU DE QUOI, POUR DES RAISONS FINANCIÈRES, C'EST UN FAUTEUIL COMPOSÉ D'ENCEINTES QUI A ÉTÉ PRODUIT.

Reproduction p. 72

F, 2000, composition pour 7 flashs, vitrine, capteurs ventouses, sono.

Bertran Berrenger sont deux artistes et non un seul : Bertran et Berrenger.
Ils travaillent ensemble depuis près de vingt ans. Bertran se situe plutôt du côté de la vidéo et Berrenger de celui de la sculpture et du son. C'est la musique qui les a rapprochés aux Beaux-Arts de Rouen et c'est encore elle qui les réunit aujourd'hui.
Lors de notre première rencontre, ils m'avaient parlé de leur souhait de montrer davantage leurs installations sonores, leurs sculptures, leurs dessins, leurs éditions, leurs photos…
« Généralement nous sommes invités pour nos vidéos, disent-ils, parce qu'on les trouve marrantes et qu'elles sont plus faciles à montrer que nos autres travaux. Ça nous embête un peu. » Pourtant, quand j'étais avec eux, que m'ont-ils montré ? Leurs vidéos… Effectivement le seul travail visible chez eux dans de bonnes conditions, le reste étant consultable sur des documents. Les installations, le travail autour de la lumière et du son, la mise en espace de documents trouvés ou créés qui racontent des histoires, les photos, les objets, tout cela j'ai pu le voir dans une exposition (Galerie Du Bellay) qui donnait une lecture plus complète de leur travail.
Leurs vidéos se présentent sous forme de saynètes pleines d'humour et de trouvailles insolites. L'une d'elles donne à voir les deux artistes, face à la caméra balançant des pétards par terre, chacun correspondant à un son et à un rythme particuliers, proches de ceux d'une batterie. Seulement ici, nous ne voyons aucun instrument, uniquement les gestes des artistes.
Dans une performance pour la « Revue parlée » à Beaubourg, c'est le corps d'une chanteuse professionnelle que Bertran utilise comme instrument de musique. Explication : tous deux sont sur scène. La femme commence à chanter, alors Bertran met sa main devant la bouche de la chanteuse et l'éloigne plusieurs fois de suite faisant trembloter la voix, il appuie brusquement sur son ventre pour qu'elle tressaute, ou prenant appui sur ses épaules, il la secoue pour briser la stabilité mélodique… Tout cela pendant que la femme, imperturbable, continue à chanter. C'est drôle et même gonflé ! Assez dans l'esprit de Fluxus.
Le son, nous l'avons dit, tient une place importante dans leur travail.
L'exposition, près de Rouen, l'illustre bien : ne montre-t-elle pas une vidéo d'un guitariste sans guitare, avec la musique off correspondant parfaitement aux gestes accomplis dans le vide : voilà une interprétation décalée et poétique. Plus loin un fauteuil construit avec de grosses enceintes permet, lorsqu'on s'y assied, d'écouter physiquement la musique que Bertran et Berrenger ont créée, composée d'infra-basses tout en vibrations, et de variations électroniques plutôt minimales. Tout leur travail se situe dans cette tonalité là, et se déploie avec une grande diversité, dans l'innovation et la drôlerie.
L. N.

Dernières expositions et projections

2004 : « Bertran Berrenger, Ghost, Captures 11 », Espace d'art du lycée Vallin, La Rochelle « Semaines Européennes de L'image, Apparement Léger », Studio, Le Havre. Cinémathèque, Luxembourg ; « Bertran Berrenger, Steeple Remove », Cinémathèque, Brighton, Angleterre ; « Bertran Berrenger, Expojection », Petit Couronne ; « Bertran Berrenger, Scratch », Light Cone, Centre Vallonie de Bruxelles, Paris ; « In Famous-Carousel », La Ménagerie de Verre, Paris ; « Bertran Berrenger, Vidéos », auditorium du musée des Beaux-Arts de Rouen ; « Le monde est à nous », La Cimaise, FRAC Haute-Normandie ; « Bertran Berrenger, Tout », Galerie Du Bellay, Mont-Saint-Aignan.

2003 : « Orbe », Espace d'Art Contemporain de la Rochelle ; « Captures Reaload », Centre d'Art des Voutes du Port de Royan ; « L'image à bras-le-corps », Les instants vidéo de Manosque ; « Bertran Berrenger, Avancer jusqu'au flou », ÀLaPlage, Toulouse ; Festival Bandits-Mage, Bourges ; « SMP » Kunstraum Kreuzberg / Bethanien, Berlin, Allemagne ; « Capture X », Résidence atelier, Centre d'Art des Voutes du Port de Royan ; « La nuit art vidéo, 5e édition », Forum itinérant, Théatre de Strasbourg ; « Bertran Berrenger », Trioletto, Montpellier.

ISABELLE BIANCHINI

Reproduction p. 73

OBTENUE EN 2003, L'ALLOCATION DE LA DRAC, COMME NOUS L'AVONS SOUVENT REMARQUÉ CHEZ D'AUTRES ARTISTES, A PERMIS À ISABELLE BIANCHINI DE POURSUIVRE SES RECHERCHES ET DE SE DÉCHARGER QUELQUES TEMPS DE CONTRAINTES FINANCIÈRES, POUR SE CONCENTRER SUR LA RÉALISATION DE NOUVELLES ŒUVRES. LE PROJET PRÉSENTÉ À LA DRAC MET SUR LE MÊME PLAN SON DÉSIR DE POURSUIVRE SA PRODUCTION ARTISTIQUE (PEINTURES ET VIDÉOS) ET SA VOLONTÉ DE CONSTITUER UN DOSSIER D'ARCHIVES COMPOSÉES DE NOUVELLES PRISES DE VUE DE SON TRAVAIL. IL SERAIT ENFIN QUESTION D'APPROFONDIR SES RECHERCHES À PARTIR DES TECHNIQUES ÉLABORÉES DANS LE DOMAINE COMMERCIAL, DANS LEQUEL L'ARTISTE PUISE SON INSPIRATION DEPUIS DE NOMBREUSES ANNÉES.



Porteurs de bonheur, 2004, mine de plomb, aquarelle, sur papier mat, 18,9 x 25 cm.

Isabelle Bianchini (née en 1970) vit et travaille au Havre. Diplômée de l'École des Beaux-Arts du Havre en 2000.

Exposition personnelle

2002 : « Autres dépenses et assimilées », Galerie Hitomi Buchy d'eau, Paris.

Expositions collectives

2002 : « le Manif », Biennale d'art contemporain, Nîmes
2001 : « Jeux de la Francophonie », Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa ; « Mulhouse 01 », exposition nationale des diplômés des écoles d'arts, Mulhouse ; « Et… », exposition des diplômés de l'école d'art du Havre
2000 : « Premiers pas », Galerie Hitomi Buchy D'Eau, Paris ; « Le Manif », Biennale d'Art Contemporain, Nîmes ; « Jeune création 2000 », Paris ; « Les trois jours du lavomatique », Le Havre
1999 : « In Situ », Galerie Du Bellay, Mont-Saint-Aignan ; « 40 m²-3ᵉ étage », Le Havre
1998 : « Des corps en Couleurs dans la ville », Le Havre
1997 : « Mlles Fleurs », performance, Le Havre ; « Vitrines d'artistes », Ville du Havre.

C'est comme une obsession.
Isabelle Bianchini est fascinée par les supermarchés.
Précisons : pour le commerce de masse, qui cible les clients, étudie leurs comportements, à coups de statistiques, de tableaux, de couleurs, d'odeurs…
Ces procédés, Isabelle Bianchini les utilise aussi, à sa manière, en les appliquant à son travail, et à son mode d'exposition. N'y voyons pas là une simple application d'une méthode commerciale au travail de l'artiste. Bianchini précise éprouver autant de fascination que de dégoût pour cette machine efficace et trompeuse.
Présentoir à tomates pas mûres, *Implantation pour papier hygiénique*, *composition en vague*, *grand destockage*, *grand jeu de la clef*, sont quelques-uns des titres utilisés par l'artiste. On reconnait là les termes employés pour les stratégies de vente. Ces stratégies, Isabelle Bianchini les récupère, les applique, mais en n'utilisant que les couleurs, le graphisme de présentation des produits et en les sortant de leur contexte. Un exemple : un supermarché réalise des tableaux pour visualiser la disposition des rouleaux de papier hygiénique dans un rayon, en pensant notamment à la répartition de ses couleurs. L'artiste va reproduire l'étude graphique sur des panneaux de bois et seulement cela. Entre le titre de l'œuvre et les motifs graphiques, on pourra comprendre de quoi il s'agit, ou apprécier simplement le caractère formel du dispositif. Elle rapproche ainsi les méthodes commerciales des grandes surfaces, à certaines techniques d'exposition dans le domaine de l'art.
Tout cela ne l'empêche pas de traiter la question à la légère en envoyant, par exemple, en guise de carton d'invitation, un prospectus accompagné d'une clef. Tout y est, le graphisme et les couleurs clinquantes, les termes accrocheurs. Isabelle Bianchini n'offre pas au gagnant un voyage ou un scooter, mais une œuvre d'art. L'idée ou le procédé ne sont pas des nouveautés. Ici se trouve développée une obsession qui l'anime, à l'évidence, profondément.
Une des dernières œuvres est, à ce titre, encore plus intéressante. Elle s'intitule *Edith et Yves* et illustre l'histoire d'une vieille femme solitaire qui reçoit des cadeaux. Cette femme, Isabelle Bianchini la dessine, colorant seulement les objets offerts. Le prénom féminin du titre, se rapporte probablement à la vieille femme qu'on voit. Mais Yves ? On pourra comprendre qu'il s'agit d'Yves Rocher et de ses produits cosmétiques, grâce aux documents publicitaires installés autour du dessin.
Tout tourne autour des cadeaux, que l'artiste fait gagner à cette femme, grâce à une carte de fidélité. À partir de là, il y a va et vient entre fiction et réalité.
Une sorte de vertige.
L. N.

FLORENT BOILLEY

Reproduction p. 73

À PEINE SORTI DES BEAUX-ARTS DE ROUEN ET APRÈS UNE ANNÉE AUX BEAUX-ARTS DE PARIS, FLORENT BOILLEY OBTIENT EN 2003 L'AIDE INDIVIDUELLE À LA CRÉATION. UNE OCCASION POUR LUI D'ACQUÉRIR DU MATÉRIEL INFORMATIQUE, NÉCESSAIRE À LA COMMUNICATION DE SON ACTIVITÉ ET DE PARTICIPER À L'ÉLABORATION DE CERTAINES ŒUVRES ET EXPOSITIONS. UNE OCCASION SURTOUT D'EXPÉRIMENTER DE PLUS GRANDS FORMATS ET DE RENOUER AVEC LA TOILE PEINTE, MISE DE CÔTÉ POUR DES RAISONS FINANCIÈRES. JUSQUE-LÀ IL AVAIT PRIVILÉGIÉ LE PAPIER FORMAT RAISIN, LE CRAYON ET LA GOUACHE.

Série sans titre, fevrier–mars 2003, gouache et mine de plomb sur papier, 50 x 65 cm.

Un bosseur Florent Boilley.
Encore à l'instant, je lui ai parlé au téléphone, il m'a donné des nouvelles de son travail. Il n'arrête pas. Dès qu'il peut, il peint. Sur toile et sur papier. À l'huile et à l'acrylique. Sur petit et grand format.
Il a un drôle de parcours, Florent Boilley. Après un C.A.P. en carrosserie et sérigraphie, il découvre la peinture grâce à un ami. Il adore. Il voudrait connaître un peu mieux, il va à la bibliothèque et dans des expositions. C'est comme ça qu'il découvre l'art contemporain. Ça lui plaît beaucoup, alors il s'inscrit à l'École des Beaux-Arts de Rouen.
Il avoue ne pas avoir profité de ses années d'étudiant. Tandis que les autres sortaient ou traînaient dans les cafés, lui, travaillait. À l'École il fait, défait, recommence, approfondit. Il prend des risques, remet en question l'acquis : une certaine aisance dans la technique et la forme, de la facilité, une systématisation dans la composition des toiles, faites d'aplats et de recouvrements, de motifs colorés, et de mouvements spontanés.
Souvent la droite flirte avec la courbe. L'abstrait avec le figuratif.
La peinture à l'huile, il la travaille quand elle est encore fraîche. Alors il la mélange, il la recouvre, il la rend lisse.
L'œuvre, chez lui, mûrit longtemps.
L'exécution après, est rapide. Ce qui ne l'empêche pas de la retravailler ensuite. Mais l'œuvre se construit dès le premier jet. Avant, il mêlait toutes sortes de formes, variait ses coloris. Aujourd'hui, il aspire à des figures plus épurées, à une certaine concentration.
L'essentiel, pour lui, c'est le mouvement, libre, ample, qui se juxtapose à d'autres mouvements plus nerveux, plus ramassés. Dans ses dessins, il pose côte à côte les matières, et les superpose. La gouache, colorée, diluée, s'étend sur une première surface, que recouvre partiellement la mine de plomb, cassante et brillante. Ces deux matières, ces différentes formes, au lieu de disparaître par recouvrement, font ressortir chacune le dynamisme de l'autre. Dans la tension et dans la diversité. « Le premier geste se fait dans l'impulsion, dit l'artiste. La mine de plomb pose une structure. Le mouvement de la peinture est plus immature si on le compare à celui du crayon, plus réfléchi ».
Depuis notre dernier rendez-vous, il y a peu de temps, Florent Boilley m'a annoncé qu'il avait encore beaucoup peint.
De ses nouvelles toiles il est très content. Mais ceci est une autre histoire.
L. N.

Florent Boilley (né en 1974) vit et travaille à Rouen.
Diplômé de l'École Régionale des Beaux-Arts de Rouen en 2002.

Expositions

2004 : « Avant propos », Galerie RX, Paris
« La cimaise », FRAC Haute-Normandie
2003 : Boutiques Harmonia Mundi, Rouen
2002 : « Diplômes 2002 », Grandes galeries de l'École des Beaux-Arts de Rouen
2001 : « Regards sur la jeune génération1 / le ciel est bleu », FRAC Haute-Normandie
2000 : « Œuvres sur papiers », Villa Vincelli, Fécamp
1999 : Galerie Du Bellay, Mont-Saint-Aignan.

Prix et bourses

2004 : Achat du FRAC Haute-Normandie.

BENOÎT CASAS

Reproduction p. 74

OBTENUE EN 2002, L'AIDE DEMANDÉE PAR BENOÎT CASAS LUI A PERMIS DE RÉALISER DES PIÈCES DE LA SÉRIE OUVERTE EN 2001, LES OHP (ONE HOUR PAINTINGS), LES *PEINTURES EN UNE HEURE*. RÉALISER, ÉTANT DONNÉ LE MODE TRAVAIL DE L'ARTISTE, CELA VEUT DIRE IMPRIMER ET ENCADRER DES IMAGES FAITES PAR SES SOINS SUR ORDINATEUR. FAIRE CES TIRAGES, SURTOUT, C'EST MATÉRIALISER UN TRAVAIL QUI SINON N'EXISTERAIT QU'À L'ÉTAT DE FICHIER NUMÉRIQUE OU D'IMAGE D'ÉCRAN ; C'EST COMPLÉTER LE PROCESSUS POUR PASSER DU VIRTUEL VERS LA PEINTURE, VERS LE VÉHICULE PROBLÉMATIQUE QU'EST LE TABLEAU. BENOÎT CASAS A EXPOSÉ PLUSIEURS FOIS DEPUIS LORS LES TIRAGES AINSI OBTENUS.

Ohp. 04-08-2002, tirage jet d'encre sur PVC, 1 x 1 m.

Benoît Casas est né en 1969 à Caen. Il vit et travaille à Caen et à Ussy (14). Il est diplômé de l'école des Beaux-Arts de Caen depuis 1993. Il mène plusieurs vies, dont celle d'artiste, mais aussi de libraire, d'éditeur, d'auteur de très attentif lecteur et d'étudiant en philosophie.

1992-2004 : Peinture
2001 : peinture numérique (One Hour Paintings)
1997 : achèvement de la toile unique (commencée en 1991)
1996 : « Le Dernier Tableau », première exposition individuelle, centre d'art contemporain d'Hérouville-Saint-Clair.
1993-1996 : Expositions collectives (Paris, Le Mans, Pologne…)

1992 : Édition
1999 : Fondateur et directeur des éditions Nous ; 10 titres publiés
1992-1998 : Co-fondateur et rédacteur de la revue Degrés.

1994 : Conférences.

Peintre, Benoît Casas l'est certes depuis longtemps. Étudiant aux Beaux-Arts de Caen déjà, il travaillait sur tableau. Mais pas sur des tableaux, comme s'il s'était agit de produire des objets les uns après les autres, dans une accumulation dénombrable de pièces. Non : entre 1992 et 1996, Casas a peint et repeint toujours le même tableau. Et celui-ci s'est peu à peu empâté, portant les couches successives d'un travail régulier, jusqu'à ce que l'accumulation elle-même commence à déformer la surface du tableau. À chaque étape, à chaque état, l'artiste a saisi une réalité photographique du travail, avant de faire disparaître dans le corps de la peinture l'instant décisif qui fait le tableau, aussitôt avalé dans une mémoire des œuvres précédentes. Les états successifs constituent l'œuvre, dans leur diversité. Car le sujet de la peinture étant pour une large part la peinture elle-même, les états ont eu une grande liberté : tantôt relevant d'une abstraction gestuelle renouvelée comme dans un journal intime ; tantôt recueillant un écho voire une reprise d'une image, d'un signe rencontré par l'artiste, ou encore d'une référence. Quand il intitule une exposition de 1996 au CAC de Basse-Normandie « Le dernier tableau », Benoît Casas prépare un passage : il est bien sûr conscient de la référence historique, quand Taraboukine prononçait en août 1921 la conférence semblablement intitulée « le dernier tableau ». Il joue très consciemment aussi avec la méditation bien connue de Balzac sur la peinture qui met en scène sous le titre *Le Chef-d'œuvre inconnu* le peintre Fernhofer. Mais prenant au pied de la lettre, sans pathos, l'idée de dernier tableau, l'artiste va faire tableau rase de sa propre histoire accumulée en ponçant la masse peinte, remettant à zéro cette toile. Et abandonnant pour quelques années, entre 1997 et 2001, la moindre pratique de peinture.
Mais l'esprit spéculatif de l'artiste, essentiellement redéployé pendant ce temps sur une activité de lecture et bientôt d'édition, revient au tableau par l'ordinateur. Renouant avec une pratique programmée de la peinture, Casas se fixe pour produire ses « peintures numériques » le rythme quotidien (ou du moins « le plus quotidien possible », note-t-il) et le temps limité d'une heure d'où la dénomination d'ohp. Mêlant à leur tour écriture abstraite, signes et effets propres aux logiciels d'image numériques, effets eux-même empruntés par analogie aux gestes de la peinture, voilà des peintures qui se veulent « sans qualité » (comme Musil peut entendre l'homme), sans aura, à la fois mentales et rétiniennes, approximatives, exploratoires, bigarrées, urgentes, faites à la fois de dissonance et de vacarme, selon les qualifications dont l'artiste dote son travail. Et qui demeurent à un point d'équilibre entre désinvolture (et ohp ! dit Casas) et maîtrise, entre divagation et inspiration, qui fait de ces tableaux des objets singuliers, paradoxaux à être si picturaux en somme, alors que la peinture n'y est presque pour rien.
C. D.

BERNARD CHAPPUIS

Reproduction p. 74

DE LA PHOTOGRAPHIE, BERNARD CHAPPUIS SE SERT POUR TOUT AUTRE CHOSE QUE POUR CONVOQUER LE RÉEL OU POUR ENGAGER UN RAPPORT NATURALISTE AU MONDE. LA PHOTOGRAPHIE LUI PERMET DE PRODUIRE SES IMAGES PAR POST-PRODUCTION, PAR TRAITEMENT, DÉCOUPAGE, COMPOSITION, MONTAGE. LE PROCESSUS COMMENCE BIEN PAR UNE PRISE DE VUE SUR PELLICULE, MAIS CE SONT LES OUTILS INFORMATIQUES QUI LUI PERMETTENT DE SUIVRE UN PROCESSUS DE TRAVAIL LONG ET PATIENT (PRÈS DE DEUX MOIS PAR PIÈCE). C'EST CE TEMPS LONG DU TRAVAIL QUE L'AIDE A LA CRÉATION, EN 1999, A RENDU POSSIBLE, TRAVAIL QUI POUR CETTE SÉRIE D'IMAGES S'EST PROLONGÉ SUR PLUSIEURS ANNÉES.



Fée n° 16, série *Les Habitantes – Fées du Royaume souterrain*, image numérique 19 x 28,5 cm, 300 dpi, tirage format 25,4 x 38,1 cm par procédé numérique argentique Fuji Pictrography.

C'est finalement de la peinture que le travail de Bernard Chappuis se rapproche sans doute le plus : la peinture sans la matière, sans la couleur, mais avec toutes les possibilités de donner à voir une image mentale. D'un stock de photo de modèles – nus féminins apparemment classiques, encore que les poses légèrement décalées ou inattendues teintent d'un érotisme ambigu les images –, Bernard Chappuis a tiré ses figures de fées. Mais c'est ensuite par un travail de composition qui tient de l'invention picturale et du montage du cinéma qu'il produit le propre de ses images : cette atmosphère tour à tour gothique, tragique, pittoresque, théâtrale et mystérieuse que produit son image de synthèse. On se souviendra alors qu'au XVᵉ siecle, pour parler du secret religieux, était né un genre qui portait le nom de Mystère, qui mettait les énigmes de la religion à portée du peuple et des non-initiés. Il en va ainsi de ces images, qui paraissent révéler des univers inconnus et étranges, tout en ne cachant pas qu'elles sont nées dans un esprit du XXᵉ siècle : car ici, un sacré d'inspiration lointainement druidique croise avec le style Heroic Fantasy des *comic strips* américains des années 60 repris dans d'autres univers, bandes dessinées de science-fiction ou par l'iconographie de la culture Rock des années 70.
Le mot d'image de synthèse prend ici tout son sens, tous ses sens : si l'on peut qualifier ainsi les *Fées* de Chappuis, c'est bien sûr au sens formel de leur production par ordinateur mais aussi au sens de la synthèse de culture qu'elles actent. Dès lors, l'étrangeté des espaces et la bizarrerie des symboles apparaissent comme un jeu avec les savoirs et les icônes contemporains. La théâtralité des images, leur mise en scène d'un baroquisme insituable permet de convoquer, entre fascination et dérision, entre souvenir d'une haute culture symbolique et principe d'indifférenciation moderniste, des pans d'un imaginaire libérateur, où se croisent phantasmes adolescents et réminiscences d'iconographie historique, campés dans les corps sensuels de chimères iconiques. Aussi, avec sa singularité formelle et son baroquisme aux références mêlées et emmêlées, de Lewis Caroll au Villiers de l'Isle-Adam de *L'Ève future*, de la BD de Druillet à un univers cinématographique à la *Blade Runner*, cette galerie de portrait de fées se pose aux marges des arts plastiques, de l'album privé, de l'illustration, laissant à l'image inventée son entière puissance d'évocation, son étrangeté de conte.
C. D.

Bernard Chappuis (1957) a étudié aux Beaux-Arts de Caen et à l'université Paris-I. Longtemps graphiste, il est aujourd'hui enseignant dans l'enseignement secondaire en arts plastiques.

1997 : *Les Habitantes – Fées du Royaume souterrain* (début de la série)
1993 : *Autels* (collages infographiques)
1990 : *La Belle dévoreuse* (installation audio-vidéo)
1989 : *Micromégas* (installation multimédia)
1988 : *Le Territoire* (installation audio-vidéo)
1986 : *Fragments du temps* (installation audio-cinématographique)
1985 : *Lieu Magique* (bande électro-acoustique).

COLLECTIF OCCASIONNEL

LE COLLECTIF OCCASIONNEL RÉUNIT TROIS ARTISTES : VIRGINIE OSMONT, SOPHIE AUMONT, SYLVAIN TRANQUART SE SONT ENGAGÉS DANS UN PROJET DE VOYAGE QUI A COMMENCÉ DÈS SES PRÉPARATIFS, DEVANT UNE CARTE DE L'EUROPE. PAR HYPOTHÈSE DE TRAVAIL, C'EST D'ABORD UN PROGRAMME FORMEL QUE CE VOYAGE : LE PREMIER ITINÉRAIRE RETENU ÉTAIT TRACÉ PAR LE CERCLE QUI TROUVE SON CENTRE À VADUZ (PAR RÉFÉRENCE À UN POÈME DE BERNARD HEIDSIECK) ET SON RAYON DANS LA DISTANCE DE VADUZ À CAEN. D'AUTRES HYPOTHÈSES SE SONT PRÉCISÉES DEPUIS : MAIS RIEN NE SERA DÉFINITIF AVANT LEUR RETOUR. QU'UNE AIDE DITE INDIVIDUELLE À LA CRÉATION PUISSE DÉSORMAIS SE PARTAGER, VOILÀ QUI CONFIRME DES TRANSFORMATIONS SUR LA NATURE DE LA CRÉATION, ET SUR SON SOUTIEN INSTITUTIONNEL.

Reproduction p. 80

Les artistes en triplette, image générique, document numérique.

Virginie Osmont, Sophie Aumont, Sylvain Tranquart vivent et travaillent à Caen.
Le Collectif Occasionnel est formé depuis 1998.

2004 : en cours, voyages et itinéraires
2003 : n° 10 : *Vocalises* (performance), Saint-Sauveur ; n° 11 *Autoportrait* (carte postale) CARTed ; n° 13 *Perte de signal* (vidéo)
2002 : n° 6 : *Karaoké* (performance) Espace Puzzle, Caen ; n° 7 : *Mannequin et Vitrine New collection,* Frac Basse Normandie, Caen ; n° 9 : Les Valises, (exposition) MAPRA, Lyon
2001 : n° 3 : *Action / vernissage* (performance) ; n° 4 : *Autoportraits* (photographies) Le Complex, Hérouville
2001 : n° 3 : *Cinéma occasionnel* (installation vidéo) ; n° 5 : *La Vitrine* et *Le cinéma occasionnel* (installation évolutive) Galerie L'unique, Caen
1999 : n° 2 : *4 morceaux chantés* (bande son)
1998 : Collectif Occasionnel n° 1 : Discussion autour des équilibres corporels d'Éric Mareau (vidéo), Web Bar, Paris.

Ils se sont croisés à l'École des Beaux-Arts de Caen et ont très tôt conçu de mettre en commun au moins une partie de leur travail. Tant et si bien que de la formation variable et instable de leur début, en 1998, il reste près de six ans plus tard le meilleur : une structure de travail qui non seulement a conduit à produire une vingtaine de projets au nom du collectif, mais surtout demeure un support dynamique à la création pour chacun des trois. Ils reconnaissent volontiers que les discussions, préparations et réalisations communes satisfont à leurs propres besoins de création, en dissolvant l'héroïsme de l'artiste. Et s'ils sont libres de mener tous projets hors du groupe, c'est en son sein qu'ils demeurent le plus productifs. Ils y ont trouvé, faut-il préciser, non seulement des modalités de travail démultipliées par l'échange et le partage, mais aussi un ton qui leur est propre.
Le travail à plusieurs oblige en effet à mettre en commun des hypothèses ou des protocoles de travail, toutes règles du jeu qui auraient une analogie avec la logique programmatique de l'art conceptuel, mais qui s'autoriseraient aussi, et plus facilement encore du fait d'être plusieurs, la liberté de la drôlerie voire du burlesque, en tous cas d'un ton qui tourne le dos à la gravité pour préférer construire des projets dynamiques et sémillants, qui supposent un engagement des artistes en acteurs de performances improbables ou d'actions partagées avec le public. Les premières prennent souvent forme en vidéo, comme *Tirage au sort* (2002, 24' ; six actions jouées à trois et programmées par tirage au sort) ou *Saynètes* (2002, 10' ; cinq actions improvisées sur les relations à trois autour du toucher, de l'écoute, du jeu, du lien…). Quant aux propositions publiques, elles mettent les artistes en tenancier de cinéma (*Cinéma occasionnel*, salle de six places montrée à plusieurs reprises en 2002, au CAC à Hérouville ou à la galerie L'Unique à Caen) ou en situation de performance culinaire (*Camping*, 2003, Limoges). Les pièces sont souvent déclenchées par des situations de présentation sinon d'exposition, comme des réponses adaptées à des contextes.
Il semble bien que l'indétermination des formes que prennent les pièces produites par le groupe tient largement à la constitution en collectif : toute hypothèse de style s'y voit remise en question, alors que chaque projet, discuté, disputé, réinvente sa définition, dans un esprit d'économie de moyens plutôt que de maîtrise, de jeu plutôt que de virtuosité. En somme, le Collectif Occasionnel relève sans doute de l'art, mais autant de l'art de vivre que de l'art des artistes, un art de rendez-vous, héritant des expériences d'un groupe comme General Idea au Canada, mais aussi de pratiques contemporaines dites relationnelles, qui font œuvre autant des contacts humains et des rencontres que des manifestations matérielles, des échanges sociaux autant que de la production formelle.
C. D.

FRANÇOIS COURBE

LE CAS DU DOCTEUR COURBE N'A PAS FINI D'ÉTONNER LES ACADÉMIES. CELLE DES BEAUX-ARTS, BIEN SÛR, MAIS AUSSI CELLE DE MÉDECINE. IL NE FAUT PAS MOINS DE CETTE DOUBLE TUTELLE POUR *L'ARTIOLOGIE*, LA DISCIPLINE MISE EN ŒUVRE PAR LE DOCTEUR COURBE. LA DRAC A DONNÉ EN SON TEMPS (2000) UN SOUTIEN À UN INVESTISSEMENT MATÉRIEL DÉCISIF POUR L'EXERCICE DE CETTE IMPROBABLE DISCIPLINE ENTRE ART ET SCIENCE : N'A-T-ELLE PAS PERMIS L'ACQUISITION D'UNE AMBULANCE, UN BREAK CITROËN, PRÉCISÉMENT ? L'ACTIVISME DE FRANÇOIS COURBE, FAIT DE PERFORMANCES, D'INSTALLATIONS, D'INTERVENTIONS, DE FILMS ET D'IMAGES S'EST DONNÉ LÀ PLUS QU'UN VÉHICULE : UN MÉDIUM.

Reproduction p. 75

Mise en orbite, 2001 : planche légendée : 3 boites, 52 x 80 x 15 cm, caissons medium, plexiglass, roulettes et poignées, tirage photo, yeux fluorescents (type balles rebondissantes).

Blanche bien sûr, équipée comme il convient à une ambulance, avec en plus le matériel de consultation du Docteur et une régie vidéo intégrée, l'Artiomobile (il y en a eu trois jusque là, la dernière datant de 2003) est l'un des instruments d'une stratégie artistique propre, fondée selon Courbe sur un « mimétisme décalé de l'univers médical ». Il y a un sociologisme joueur dans cette manière de déplacer les codes professionnels et les usages sociaux, de pousser le jeu de rôle jusqu'à une logique calmement décervelée, tranquillement carnavalesque. Mais la clownerie se retourne finalement et pince-sans-rire, devient l'affaire d'une pertinence grinçante : la mascarade déborde la blague de carabin pour proposer une relecture des pratiques de la médecine comme du monde de l'art. La mise en scène de l'artiste dans son rôle de docteur le dote de la force du bouffon : car celui-ci en incarnant un personnage, en faisant porter sur lui-même une bonne part de la théâtralité, en assumant le carnavalesque dans sa propre identité, assoit sa force de trouble. Autoportraits ; auto-fictions ; actions sur le terrain (ainsi Courbe s'ingénie-t-il à forcer les portes du monde médical, tentant d'imposer sa médecine pour le moins parallèle dans le monde scientifique, se confrontant dès lors à la réalité du pouvoir médical ; mais aussi met-il sa compétence de blouse blanche au service du monde de l'art, en se tenant à la disposition des artistes à toutes occasions de concentration artistique : vernissages, colloques, festivals et biennales). Manipulation d'image, de signes et d'objets ; édition d'images : tout cela en fait en effet un artiste « mix-media » ainsi qu'il se définit, puisqu'il n'a pas d'autre médium que ce jeu de rôle, que ce simulacre poussé jusqu'à n'être plus – ou plus seulement – un jeu.
Si l'invention du Docteur Courbe est de donner une forme de légitimité à la figure de l'intervention artistique et de l'artiste lui-même en docteur, il s'assure par la cohérence de sa proposition d'une autorité symbolique qui ne se vide pas d'être évidement jouée. C'est *in fine* ce jeu de rôle lui-même qui constitue son médium, assez puissant pour lui assurer des occasions d'interventions très nombreuses et dispersées, dans les réseaux habituels des pratiques de la performance mais aussi sur bien d'autres terrains de l'intervention d'artiste. Alors que le burlesque a retrouvé un crédit sur la scène artistique, les diagnostics du Docteur Courbe ont leur place, en proposant des thérapies par le rire, même si bien souvent, il s'agit d'un rire qui grince, renvoyant à l'ordinaire du monde contemporain, à la fragilité de l'enveloppe de chair, et à son possible maintien à coup de machine, à sa réparation à coup de prothèses, à sa mutation sous l'effet de l'AGM (l'art génétiquement modifié). Le médecin et le bouffon font le bien. Mais ils arrivent en général quand cela fait mal.
C. D.

François Courbe (1969) pratique l'Artiologie partout, mais vit et travaille à Paris et en Normandie. Il est diplômé des Beaux-Arts de Caen depuis 1994.

Opérations 1992-2004
2003 : Exposition personnelle, Istanbul
2001 : Exposition personnelle, Rouen
2000 : Exposition personnelle, Grenoble
1997 : « Artiologie de campagne » ; Consultations & transfusions, *Soirées Nomades*, Fondation Cartier
1996 : « Art Pompier – Mode d'emploi »
1995 : « Docteur COURBE et les nainfirmiers », E.S.A. / Encéphalographie spongiforme artistique
1994 : « Premier Salon du Dur et du Mou »
1994 : Performances ; interventions graphiques, publications, articles ; séances de consultation ; travaux vidéo ; actions audiovisuelles ; documentaires et comptes rendu d'action ; télédiffusion dont Paris Première-2003, TTQS, Quebec-1999, RTE – Dublin-1997, Canal mosaïque – Caen-1994
1993 : « Poliphonix 27 »
1992 : Premières installations et interventions sonores.

MURIEL COUTEAU

Reproduction p. 75

LE SOUTIEN DE LA DRAC ACCORDÉ EN 2001 À MURIEL COUTEAU A COÏNCIDÉ AVEC LA PRÉPARATION D'UNE EXPOSITION. AINSI LA PRODUCTION DES PIÈCES, PRÉPARATION DES IMAGES ET TIRAGE, A ACCOMPLI SA DESTINATION DANS LE MEILLEUR DÉLAI : LES SEPT GRANDS TIRAGES PHOTOGRAPHIQUES DE CE GROUPE D'IMAGES INTITULÉ *SI CELA DOIT DURER, IL FAUT QUE JE LE SACHE* (2001) ONT AINSI VU LE JOUR, PERMETTANT À L'ARTISTE DE MENER À SON TERME L'ENSEMBLE DU PROJET, CONCEPTION, RÉALISATION ET EXPOSITION. C'EST QUE PRODUIRE UNE SÉQUENCE PHOTOGRAPHIQUE DANS UNE EXIGENCE COMME CELLE DE MURIEL COUTEAU EST UN PROCESSUS LONG.

Image 1/7 extraite de la série *Si ça doit durer longtemps, il faut que je le sache*, 2001, 7 photographies, tirage numérique, 105 x 140 x 5 cm chacune.

Muriel Couteau (1966) vit et travaille à Equeurdreville. Formée à la philosophie à l'Université et à la photo à L'École Nationale de la photo d'Arles, elle enseigne à l'École des Beaux-Arts de Cherbourg.

2004 : Centre Atlantique de la photographie, Brest
2003 : « 13 petits malheurs de l'existence », Galerie de l'École des Beaux-Arts de Cherbourg (exposition personnelle)
2003 : « Les frontières sont faites pour être défaites », 15e rencontres photographiques, Lorient, 2003
2001 : « Itinéraires bis : contournements des pratiques urbaines », Passages (commissaire Estelle Pagès), Troyes
2000 : « Drôles de bestioles », CPIF, Pontault-Combault
1998 : « Jeune photographie / Photographie d'auteur », festival off, Rencontres d'Arles
1993-94 : « Les tribus Banhar des hauts plateaux du centre du Vietnam » (exposition personnelle)
1991-92 : « Paysage » (commissaire Alain Sebag), Région Centre
1991 : « La mode au quotidien », Institut Français de Prague.

Car elles sont fort concertées, ces images qui suspendent des corps ou des fragments de corps dans l'espace habité ordinaire, d'une urbanité sans qualité, viabilisée à coup de macadam. Elles ont immédiatement une clarté, une transparence, une évidence en somme, qui est cependant trompeuse car sitôt passée cette première sensation, l'image résiste. L'aspect métonymique de la photographie (qui est toujours partie de quelque chose, et du coup renvoie presque toujours à une totalité qui n'est pas immédiatement donnée) est à son plein ici. Empêchée par le cadrage, l'unité du corps est défaite : celui-ci, en morceau, est saisi dans l'instant de l'apesanteur du saut, du pas, d'une suspension inexplicable mais banale : un pied qui prolonge une jambe, une main suspendue à son bras n'ont rien d'une énigme. Mais c'est surtout la manière de creuser le cœur de l'image qui rend ces photographies, dans leur qualité, dans leur précision, d'une étrangeté vaguement inquiétante. Chaussures de ville, jambes encostumées ou pieds et mollets nus, ces présences sont perçues du sol, du point de vue par lequel les petits animaux peuvent mesurer la présence humaine : l'échelle du monde bascule alors, et la place de celui qui regarde avec. Saut de joie, bon dans le vide, dernier instant de la chute d'un ange : ici, tout fait signe, comme une sorte de langage des mains à l'usage des sourds, dont le sens restera en suspend, flottant comme ces espaces indéfinis qui servent de cadre, ces non-lieux, ces bords de rien, bords de routes et caniveaux. Le traitement photographique, frontal, presque léché comme une image publicitaire, vient refroidir la charge émotionnelle, poussant décidément dans l'ordre des sensations mentales l'effet de ces images pourtant descriptives.
On identifiera là un écho aux diverses manières de l'objectivisme qui prend régulièrement la photographie, selon des enjeux différents – entre la recherche de neutralité descriptive du journaliste et le refroidissement de point de vue cher à la photographie conceptuelle – et c'est sans doute de ce dernier côté que la démarche très concertée de Muriel Couteau s'oriente, laissant au regardeur dans ce mélange d'indications précises et de non-dit, le soin d'assigner la nature de sa perception. Une autre dimension du travail rapproche celui-ci de l'héritage conceptuel : l'usage du langage, de l'écrit et plus précisément encore, de la phrase. De l'inscription dans l'image à la dénomination des séries, mais aussi à y regarder de près jusqu'à la syntaxe des images elles-même au sein des séquences qu'elle constituent, c'est bien de langage qu'il s'agit, comme un des opérateurs de mise à distance que réclame la grande charge d'affect des images.
Ces polarités contradictoires dessinent une position de l'artiste, que l'on retrouvera jusque dans les pièces de Muriel Couteau qui requièrent des images en mouvement où une fois encore, la précision de travail absorbe la tension, ici entre musique et image, là entre transparence et saturation, une exigence qui conduit à une forme de nécessaire rareté.
C. D.

PIERRE CRETON

Reproduction p. 76

EN 2003 LA BOURSE QUE PIERRE CRETON OBTIENT DE LA DRAC LUI PERMET DE RÉALISER UN NOUVEAU FILM : *SECTEUR 545*. C'EST LE SECTEUR DANS LEQUEL IL EFFECTUE LES PESÉES DE LAIT DE VACHE DANS UNE VINGTAINE DE FERMES DE LA RÉGION. AU-DELÀ D'UN ASPECT PUREMENT DOCUMENTAIRE, PIERRE CRETON CONFRONTE SON STATUT D'ARTISTE – IGNORÉ DES PAYSANS QU'IL CÔTOIE DEPUIS PLUSIEURS ANNÉES – À CELUI D'OUVRIER TRAITÉ SELON SON RANG, SITUÉ AU BAS DE L'ÉCHELLE SOCIALE.



SECTEUR 545, un film de Pierre Creton, 2004, 2h10, noir et blanc, France.

Pierre Creton me donne rendez-vous dans un atelier qu'il partage avec une autre artiste. Drôle d'atelier : en fait un ancien presbytère, un potager, une jolie cours… Il vit juste à côté.
Pierre Creton a étudié aux Beaux-Arts du Havre, mais il a toujours rêvé de retourner à la campagne, là où il est né, là où il a vécu. Alors, aussitôt ses études terminées, il trouve un travail chez des éleveurs de la région. C'est donc tout naturellement qu'il réalise un film chez eux, parce qu'il les côtoie professionnellement et qu'il a réussi, avec certains, au fil des ans, à tisser des liens plus profonds.
Il y a dans ses films une épuration du langage, des images et des événements. Une simplicité qui correspond à l'attitude des paysans qui expriment peu leurs sentiments. La méthode est directe, la technique aussi : des plans séquence, peu de mots, mais des regards et des petits gestes qui peuvent en dire long.
Dans ses films on peut voir pendant plus d'une heure des fermiers dans une étable s'affairer autour des vaches, une moissonneuse-batteuse labourer un champ. Rien de plus. En apparence. À travers les rares paroles et la longueur des plans, quelque chose de ces personnes, avares de démonstrations sentimentales, exprime, finalement, une partie d'eux-mêmes.
Pierre Creton n'est pas vraiment démonstratif, lui non plus. Mais si on cherche à voir au-delà de ce qui a été caché, alors on découvre que l'artiste réalise des œuvres plus intimes encore. Dans ses dessins de plans de jardins idéaux, désirés, rêvés, dans ses montages, dans ses photographies noir et blanc. Il ne m'aurait probablement pas parlé des photos si je ne les avais pas vues dans une exposition au FRAC Haute-Normandie. Elles montrent des maisons tristement banales : petits pavillons de banlieue des années soixante. Et dessus, écrit à la main, à l'encre sérigraphique, les noms d'illustres écrivains. Non, l'artiste me le précisera plus tard, il ne s'agit pas des maisons qui auraient pu leur appartenir, mais celles de leurs lecteurs.
La littérature tient une place importante dans la vie de Pierre Creton. On a évoqué ses photographies, il y a aussi son dernier film dans lequel il met en scène son patron, lisant Kierkegaard. Ces séquences ponctuent le film, surtout consacré aux éleveurs chez qui il travaille. Un quotidien « littéraire » décalé, en somme : c'est ce qui intéresse Pierre Creton, un monde où la brutalité, l'authenticité ne sont pas absentes. Elles s'incarnent dans les œuvres autobiographiques de l'artiste, et oscillent entre le documentaire et le journal d'une part et la fiction d'autre part. Une façon de s'ancrer dans une réalité proche et dans le désir de s'en approcher encore.
L. N.

Pierre Creton (né en 1966) vit et travaille à Vattetot-sur-mer. Diplômé de l'École des Beaux-Arts du Havre en 1991.

Expositions et Réalisations

2004 : Réalisation de *Secteur 545* (sélectionné en compétition française du Festival International du Documentaire de Marseille) ; exposition personnelle à L'endroit, Centre d'Art, le Havre
2003 : Exposition à la galerie Marcel Duchamp, Yvetot : « P comme phrénologie » ; exposition au FRAC de Haute-Normandie : « Le monde est à nous »
2002 : Réalisation de : *Une saison, La tournée, La vie après la mort ; Une saison,* (sélectionné en compétition au festival de Pantin) ; prix à la qualité du CNC
2000 : Exposition à la galerie Marcel Duchamp, Yvetot ; Installation vidéo : *Sept pièces du puzzle néo-libéral*
1999 : Réalisation de : *L'assujetti*
1994 : Exposition au Centre international de poésie, Marseille ; réalisation de : *Le vicinal* (9e rencontres du cinéma indépendant de Châteauroux)
1992 : Exposition au Musée André Malraux, Le Havre ; installation vidéo : *La ronde*.

FRANCKDAVID

Reproduction p. 76

EXEMPLAIRE DES PRATIQUES ET DES PRÉOCCUPATIONS DE L'ARTISTE, LE PROJET PRÉSENTÉ PAR FRANCKDAVID À LA DRAC EN 1999 ! SI ELLE AVAIT ÉTÉ FABRIQUÉE, L'ŒUVRE AURAIT REPRODUIT DANS SES DÉTAILS MAIS, EN LES AGRANDISSANT PLUSIEURS FOIS, DES EMBALLAGES EN POLYSTYRÈNE, POUR CRÉER UNE SORTE D'HABITAT « IMPLANTÉ DE FAÇON PARASITAIRE AU SEIN D'UN MILIEU URBAIN ». FRANCKDAVID TRAVAILLE TOUJOURS EN FONCTION D'UNE SITUATION ; L'OCCASION NE S'ÉTANT PAS ENCORE PRÉSENTÉE, LE PROJET N'A PAS PU ENCORE ÊTRE EXPOSÉ. SIGNE QUI MARQUE UNE HABITUDE : CELLE DE NE JAMAIS DATER SES ŒUVRES, MAIS SURTOUT DE MAINTENIR SA RÉFLEXION GLOBALE SUR LA REPRODUCTION ET LA STRUCTURE D'UN OBJET QU'IL DÉPLACE DANS UN AUTRE ESPACE.

Vues de l'exposition « *En raison d'un manque total d'intérêt demain* est annulé pendant la durée du générique ». À la Chaufferie, galerie de l'école supérieure des arts décoratifs et Project Room au Musée d'art moderne et contemporain, Strasbourg, du 26 avril au 20 juin 2004. Copyright laurent Baude et franckDavid. Courtesy : galerie Chez Valentin, Paris.

franckDavid (né en 1966) vit et travaille à Paris. Diplômé de l'ESAG (École Supérieure d'Arts Graphiques).

Expositions personnelles (sélection)

2004 : « *En raison d'un manque total d'intérêt demain est annulé* pendant la durée du générique », Project room du Musée d'art moderne et contemporain et la Chaufferie, école des arts décoratifs, Strasbourg
2002 : « Celluloïd », Palais de Tokyo, Paris
2001 : Foire de Bâle, Galerie Chez Valentin
2001 : « Le ciel est la limite oui mais mes cheveux repoussent », Galerie Chez Valentin, Paris
1998 : « Mon frère la vache », la Nouvelle Galerie, Grenoble
1996 : « À travers la fleur / Mit gedeckten Worten », avec marie Nimier. Institut Français de Stuttgart / Akademie Schloss Solitude, Allemagne.

Expositions collectives (sélection)

2004 : « Éblouissement, Jeu de Paume », Paris
2004 : « Étrangement proche / seltsam vertraut », Saarlandmuseum, Sarrebruck, All.
2002 : « Doublures », FRAC Haute-Normandie
2002 : « Cache-cache camouflage », musée de Design et d'Arts Appliqués / contemporains de Lausanne
2000 : « La beauté in fabula », Palais des Papes, Avignon.

Avec franckDavid la conversation s'est immédiatement engagée sur des territoires plus intellectuels que visuels, et s'est articulée dans une sorte de monologue apparemment déconstruit qui s'est finalement avéré parfaitement structuré.
Sa pensée est à l'image de son travail :
« Je sature les espaces pour arriver à une sorte d'autodestruction, de tension extrême. Mon travail s'organise autour d'un trou, il repose sur l'absence et le manque pour arriver à une implosion. C'est comme créer un vide qui engendre quelque chose à partir d'un arrivé vide. »
franckDavid donne une forme à son mode de pensée, à ses images mentales, aux circulations incessantes qu'il effectue avec le chaos structuré de sa pensée, avec le langage et l'objet.
En 2001, pour son exposition « Le ciel est la limite oui mais mes cheveux repoussent » à la galerie Chez Valentin, il avait créé des meubles de rangement imposants et apparemment inutiles, une énorme bulle en plastique à l'entrée de la galerie, bouchant l'accès à l'espace, et parmi d'autres choses encore, des étagères métalliques avec, posés dessus, des objets emballés. Ces objets étaient recouverts de plastique de telle sorte qu'on pouvait deviner parfois une forme et parfois non, laissant chacun imaginer ce qu'il voulait. Notre imagination était aussi stimulée par les marques commerciales que l'artiste avait laissées et redessinées sur les plastiques d'emballage, jetant ainsi plus de trouble encore. franckDavid brouille les pistes, multiplie les lectures, les interprétations possibles, crée son propre vocabulaire à partir de langages existants.
Avec *Comme des fourmis au bout des doigts*, il plante des centaines d'aiguilles sur les points d'un texte en braille. L'enchevêtrement de tiges empêche alors la lecture de l'aveugle comme celle du voyant, tous deux incapables de déchiffrer les signes.
L'artiste crée encore son propre vocabulaire en infiltrant les codes structurels et linguistiques d'un supermarché : *Bonjour madame la marchande* est un orgue de barbarie fonctionnant à partir de cartons musicaux d'un autre genre. franckDavid a découpé tout ce qui avait été écrit sur des étiquettes de boîtes de conserve. Les papiers ainsi découpés et collés les uns aux autres produisaient, une fois dans la machine, une « musique de supermarché » décalée.
Créer un objet, une vision, un sens, à partir d'une autre forme, modifier la réalité pour offrir un autre angle de vision, mixer, effacer, emboîter, voilà ce qui caractériserait l'œuvre de franckDavid, protéiforme, extensible. « Mon travail est une mise à nu de ma structure mentale qui se formule sans arrêt et en temps réel. C'est pour cette raison là que je n'inscris jamais de dates, je ne veux pas fixer mon travail dans l'histoire de l'art, ni dans ma propre histoire. Il faut appréhender mon travail de façon globale, à l'échelle d'une vie. »
L. N.

ANNE-LISE DEHÉE

Reproduction p. 77

CE N'EST PAS PLUS QU'UN PROJET DE *BRICOLAGE* – C'EST SOUVENT DANS CES TERMES QUE L'ARTISTE DÉCRIT SON TRAVAIL – QU'ANNE-LISE DEHÉE, ALORS EN RÉSIDENCE AU CAC DE BASSE-NORMANDIE À HÉROUVILLE, A SOUMIS EN 1999 AU SOUTIEN DE LA DRAC, *BRICOLAGE* POUR TENIR À DISTANCE TOUT LANGAGE PLASTIQUE CONVENU. LE DISPOSITIF REQUÉRAIT LES MOYENS DE LA VIDÉO, AVEC UNE CAMÉRA DE SURVEILLANCE PORTÉE À L'EXTRÉMITÉ D'UN MEMBRE ET DONT L'IMAGE S'AFFICHE SUR UN ÉCRAN PORTÉ DANS LE DOS. MAIS LE VOYAGE (EN L'ESPÈCE, UN SÉJOUR EN ROUMANIE) A PERMIS ALORS UN AUTRE MODE DE MISE À DISTANCE, GÉOGRAPHIQUE CELUI-LÀ, À L'ARTISTE.

Sight & site, Daily stenopé, 2001, Bucarest ; cahier, double-page 40, collection de l'artiste.

S'il y a du relationnel dans l'esprit de ce travail, c'est sans référence à une théorie précise, sans préméditation de mise en scène de quelque interaction spectaculaire que ce soit. Dans ses œuvres (actions, installations, dispositif de circulation d'image, séries d'images ou éditions), Anne-Lise Dehée invite (incite ?) souvent le spectateur à participer, à être acteur de l'image, qu'il s'agisse de prendre l'apéritif sous le regard d'un dispositif de vidéosurveillance, de séances d'autoportrait sur des marchés, ou de portraits posés devant l'appareil dans les bars du Marais à Paris. Mais il ne s'agit pas simplement de faire jouer un rôle à l'autre, de le conduire avec l'extériorité du metteur en scène. Anne-Lise Dehée tout au contraire tient à se prendre au jeu : car même quand c'est l'autre qui témoigne ou qui raconte, c'est aussi une partie d'elle qui se trouve impliquée. Au point que la suite des travaux tient aussi du journal personnel, puisque l'artiste se retrouve ou peut-être même se trouve dans les échanges, les interactions, les rencontres, les voyages et les expositions où elle s'engage. Si la photographie tient une place centrale, c'est sans doute à cause du rapport au monde qu'elle induit, entre prise de vue et prise de vie, à cause encore de sa capacité à concentrer de la trace. Et c'est volontiers vers les processus photographiques archaïques qu'elle se tourne, non par nostalgie mais pour demeurer plus près de *l'arché* de la photographie qui selon Jean-Marie Schaeffer (dans *L'image précaire*, 1987) désigne le procédé photographique en tant qu'il est connu par tous, qu'il est partie de notre savoir, même implicite. Aussi le sténopé, au plus rudimentaire de la photo, a une bonne place dans les propositions de l'artiste. Ainsi quand elle en fabrique avec des moyens de fortune (des assemblages de canettes métalliques préparées) des appareils qu'elle met à disposition pour que chacun apporte de son univers une image familière choisie : c'est le projet *Sight & Site*, exposé à Bucarest en 2002. Ici, l'objet de l'exposition, c'est la réunion de ces images. La circulation de l'image ordinaire, celle que l'on prend en main, que l'on donne, que l'on affiche, voilà ce qui intéresse l'artiste. Elle est peu sensible au grand cliché, au bon tirage, à la belle image, mais s'attache bien plus à ce qui fait de l'image un puissant outil de l'identité sociale. Une action comme celle de la robe *Robivir*, présentée en 2000 y participe aussi : dans un contexte de performance, l'artiste se déplace vêtue d'une robe-présentoir à diapositives, mises à la disposition des spectateurs, distribuant les traces d'un voyage dès lors partagé.
Le monde de l'artiste se construit ainsi, dans l'épaisseur du corps social, constitué de traces, de passages, de ces moments vécus qui impriment la circulation des choses, des images et des êtres.
Ainsi encore dans d'autres projets, avec par exemple les briquettes de charbon portraiturées à Berlin, ces objets transitionnels dont la valeur d'échange est montrée de manière à faire apparaître, surtout, la valeur de l'échange.
C. D.

Anne-Lise Dehée (1966) vit et travaille à Paris et en voyage. Formée aux Beaux-Arts à Caen puis à Paris (1995) ainsi qu'à l'université.

2003 : *(Auto) portraits*, photographies in situ, la Mapi, Rosny/s/Bois ; Avatar, 150 portraits in situ, Boobsbourg, Paris ; *2 M2 de portraits*, Galerie Iris, Paris
2002 : *Sight & Site*, photographies, Galeria Noua, Bucarest
2001 : *L'ours Pollen*, Londres ; Poèmes, édition Les Iles Célèbes, Genève
2000 : *Marea Neagra*, installation, Le Triangle, Rennes ; *Robivir I*, performance pour le « Cartopopotte » de Joël Hubaut, Le Triangle, Rennes ; « Duel aux cacahouètes », vidéo-performance, pour Transat-vidéo et le CloaQ, Curcy/s/Orne
1999 : *Sky is my ground n°II*, installation / peinture, Galerie l'Unique, Caen. Premiers travaux montrés en 1988.

CHUI-YUN DENG

SUR UN CHEMIN DE TRAVAIL LONG, TRÈS LONG, DE TAÏWAN À LA NORMANDIE, LE MOMENT DE L'AIDE INDIVIDUELLE À LA CRÉATION A ÉTÉ MARQUANT POUR DENG CHIU-YUN PUISQU'EN 2000, SORTIE DE SA FORMATION À L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS, ELLE ENGAGEAIT SON TRAVAIL SUR UNE VOIE NOUVELLE – ET DÉCISIVE : C'EST CELLE QUI L'OCCUPE DEPUIS LORS. EN EFFET, PRENANT DE LA DISTANCE AVEC LES EXPÉRIMENTATIONS DANS LES TROIS DIMENSIONS DE L'ESPACE DÉVELOPPÉES JUSQUE LÀ, C'EST LE TABLEAU ET LA PEINTURE DONT LES POSSIBLES S'OUVRAIENT ALORS DEVANT ELLE, PERMETTANT DE PROLONGER LE TRAVAIL DE LA MISE EN SCÈNE DE L'ESPACE PAR L'IMAGE, ET DU SUJET DE L'EXPÉRIENCE DANS L'IMAGE.

Reproduction p. 77

Sans titre, 2002, huile sur toile, 120 x 160 cm.

Deng Chui-Yun (Taïwan, 1960) est diplômée de l'École des Beaux-Arts de Caen depuis 1999. Elle vit et travaille à Caen. Depuis 2000, elle anime des ateliers et fait des interventions en milieu scolaire et associatif.

2004 : « La grange du Soleil », Epaney
2003-2004 : expositions dans le réseau de galeries d'art Rectorat de Caen-DRAC
2003 : exposition « Peintures 1998-2002 », Casino de Luc-sur-mer
2002-2003 : exposition « C'est quoi ce baz… art ? »
2001 : « Courant d'art », Deauville
1999 : exposition, festival Art dans l'Orne
1994-… : projets d'illustration et d'édition.

Les pièces produites entre 1998 et 1999 tiennent encore de l'installation : elles jouent clairement de la superposition entre l'espace d'exposition et l'espace d'expérience physique pour le visiteur. Il y a assurément du post-minimalisme dans cette manière de proposer au spectateur un parcours sensible, presque tactile. Deng Chiu-Yun a ainsi conçu plusieurs dispositifs à parcourir, à traverser, en usant des matières et des lumières, proposant des environnements très déterminés et construits. Matériaux froids, tirés souvent de l'architecture, nuit ou jeux de contrastes profonds donnant toute son importance au mouvement, au moindre pas, lumières fragiles, transparences, image projetée, tout concourt dans ces travaux à la production d'une ambiance moderne, vibratoire, qui laisse le sujet face à l'expérience directe des choses. Comme une fois encore dans *Saturé* (1999), où le spectateur est amené à fouler du pied une surface de picots souples, qui en effet sollicitent la plante des pieds de toutes petites perceptions, plus que jusque à satiété : jusqu'à saturation.

Et puis en 2001, la sensation tactile issue de la pièce à expérimenter se fait image : passant du phénomène physique à la représentation, Deng Chiu-Yun peint jusqu'à l'usure du motif un pied qui foule, qui foule et foule encore ces picots, renouvelant la sensation dans la peinture à l'huile jusqu'à ce qu'elle se perdre ou du moins se fasse à son tour abstraction. La série constitue dès lors le point de passage vers cette logique de la sensation qui a conduit Deng Chiu-Yun à reprendre le pinceau en 2001-2002 et à se consacrer depuis lors essentiellement à la production de tableaux. Logique de la sensation, et le clin d'œil à Deleuze parlant de Bacon n'est pas de hasard ici : la déformation du corps vivant dans le mouvement, l'isolement de la figure dans le temps vécu, la fragilité de la chair dans un environnement fuyant qu'on appelle monde, voilà qui pourrait faire en effet un écho lointain à la peinture du grand anglais. Même si ici, par écho à ce qu'elle est, précise l'artiste, venue d'orient pour se fondre dans le monde, c'est plutôt l'anonymat d'un sujet réfugié dans le mouvement du globe qu'elle peint, avec bien moins de pathos et d'héroïsme que chez Bacon. Diluée dans le monde, la figure vit sa perte dans l'unité de l'espace et ne peut avouer la fragilité de l'être que par ce passage dans l'image : image photographique d'abord, car Deng peint volontiers d'après des images qu'elle prend ; et image peinte, émergeant en contrepoint d'un champ monochrome, s'arrachant au brouillage du monde, dans une tentative de fusion qui est finalement l'objet permanent du travail. Les installations parlaient déjà de cette relation double à l'espace, qui est à la fois ce qui nous perd et nous permet d'être. La cohérence en art n'est pas une affaire de médium, mais de rapport au monde, d'autant que ce rapport-là est toujours celui d'un exil. Le travail de vivre, c'est reconstruire sans cesse ce rapport, et la peinture y aide.
C. D.

BERTRAND DIACRE-PIEPLU

QUAND IL OBTIENT LE FINANCEMENT DE LA DRAC EN 2001, BERTRAND DIACRE-PIEPLU DOIT MODIFIER SON AMBITIEUX ET CURIEUX PROJET DE « NAVETTE INTESTINALE ». POUR DIMINUER LE COÛT D'UNE COPRODUCTION ÉLEVÉE, IL N'ENVISAGE QUE L'ASPECT SONORE DU PROJET ET INTRODUIT DANS SON CORPS UN MICRO MINIATURE QUI, UNE FOIS AVALÉ, REPRODUIT ET AMPLIFIE LES BRUITS INTERNES DU CORPS. L'ARTISTE DÉCIDE ALORS DE PRIVILÉGIER LA QUALITÉ DU DISPOSITIF ET DE L'ŒUVRE, QUITTE À REFORMULER SON PROJET INITIAL. LES EXPOSITIONS DANS LESQUELLES DIACRE-PIEPLU A PRÉSENTÉ L'ŒUVRE LUI ONT PERMIS D'EXPÉRIMENTER SON PROCÉDÉ ET DE SE FAMILIARISER AVEC UN OUTIL QUI ÉVOLUERA EN FONCTION DE SES FINANCES ET DE SON IMAGINATION.

Reproduction p. 80

Sans titre, 2003, actions sonores (la navette intestinale), Rouen. Émission : microphone intestinal, émetteur d'une portée de 150 mètres. Diffusion : trois bornes d'écoute sur casques. Durée : 2 actions de 6 heures. « Sur les quais », 2003, Rouen.

Pour mettre en œuvre ses rêves, Bertrand Diacre-Pieplu, crée des dispositifs précis. La folie est douce mais la démarche et la réalisation presque scientifiques. L'artiste s'entoure de l'avis de chercheurs généralement intéressés par les expériences en décalage qui leur sont proposées. Il utilise à la fois la technologie existante et, grâce à ses « collaborateurs », des techniques beaucoup plus en pointe. Diacre-Pieplu étudie longuement ses projets. Étant données les difficultés matérielles, la création artistique passe par toutes sortes de précautions, d'études, d'essais.
Ne s'agit-il pas de lancer des navettes dans des intestins, de tirer des balles pour qu'elle explorent toutes sortes de matières, de transformer le corps humain en caisse de raisonnance ?…
Dernièrement à Rouen et à Bourges, la veille de l'exposition, l'artiste avait avalé une petite capsule munie d'un micro, qui permettait de diffuser en direct, au fur et à mesure de la progression de l'engin, les sons produits par le corps. Des émetteurs, relayaient les ondes propagées par la capsule, des bornes d'écoutes disposées en plein air donnaient aux visiteurs la possibilité d'entendre, dans une certaine intimité, les sons des organes de l'artiste. Le corps humain étant une formidable caisse de raisonnance, les bruits autour pouvaient aussi être perceptibles.
En cours d'élaboration, une navette intestinale serait également avalée, cette fois-ci pour transmettre sur un moniteur, les images internes du corps suivant le rythme de la digestion. Quand Diacre-Pieplu me parlait de son projet, je revoyais les images d'un film de science-fiction : *Le voyage fantastique* de Richard Fleischer où les personnages voyagent dans le corps humain à bord d'un vaisseau futuriste, assez proche des capsules de l'artiste. Pour autant, ses recherches ne tournent pas toutes autour des gelules exploratrices, mais plus encore autour de l'observation, de l'expérimentation, des applications scientifiques détournées à des fins artistiques.
Si on remonte à l'époque où il était aux Beaux-Arts de Valenciennes, on constate que, déjà, il s'intéressait aux matières et à l'observation de leurs « comportements ». Une vidéo, par exemple, filme le lent processus de recouvrement de sculptures dans un atelier de l'école, par du talc, propulsé par un compresseur à air. On voit la matière se déposer imperceptiblement dans l'espace, et seules les premières et dernières images de la vidéo projetée en boucle, permettent de remarquer la différence avant et aprés l'éjection de la poudre.
Qu'il s'agisse de technologie de pointe ou de bricolage, Bertrand Diacre-Pieplu se situe toujours dans une problématique scientifique biaisée.
L. N.

Bertrand Diacre-Piéplu (né en 1973) vit et travaille à Rouen. Diplômé des Écoles des Beaux-Arts de Valenciennes, de Nantes et de Cherbourg.

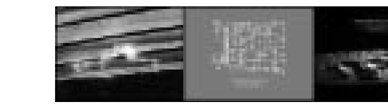
Expositions collectives
2004 : « Jeune création », La Villette, Paris
2003 : « Bandits-mages », Bourges ; « Sur les quais » (Débarquez-vous), Rouen ; « Le secret », ACM, Can Palauet, Matarò, Espagne ; « Jeune création », La Villette, Paris
2000 : « Intervalles », Galerie de l'École des Beaux-Arts de Cherbourg
1999 : « Une théorie de l'association 1 », Galerie Montenay-Giroux, Paris ; « Une théorie de l'association 2 », Espace 251 Nord, Liège
1998 : « Primi tempi », Kent Institute of Art and Design, Canterbury ; « Tout change, tu sais… », Maison du Nord-Pas-de-Calais, Paris.

Publications
2003 : « Bandits-mages », J.-P. Labro ; « Le secret », P. Bonet, ACM, Matarò
2000 : « Intervalles », Galerie de l'École des Beaux-Arts de Cherbourg ; « B. Diacre-Piéplu, artiste en résidence à Monflanquin », D. Arnaudet, Association Pollen.

DAVID DRONET

AGITATEUR DE RÉSEAU, ANIMATEUR DE PROJETS COLLECTIFS, DAVID DRONET TRAVAILLE EN PRISE AVEC DES RÉALITÉS ARTISTIQUES PARTAGÉES AVEC D'AUTRES ARTISTES. IL S'INTÉRESSE À CE QUI SE PASSE COMME À CE QUI PASSE DANS LES MARGES DU SENS, DE L'IMAGE, DES MÉDIUMS. IL PRÉLÈVE, REPREND, MONTRE ET REMONTRE ; IL PROVOQUE LES MOMENTS DE SENS ET LES CONCRÉTIONS DE SIGNES QUI SE PRODUISENT DANS LES ENTRE-DEUX DES IMAGES DE CONSOMMATION, DANS LES PASSAGES, ENTRE LES GENRES, ENTRE ÉCRITURES. L'ENSEMBLE DE PIÈCES QUE LE SOUTIEN DE LA DRAC A PERMIS DE PRODUIRE EN 2001 EST LE FAIT DE L'UN DE CES PASSAGES, DU LIVRE À LA VIDÉO PUIS VERS LE TABLEAU PHOTOGRAPHIQUE.

Reproduction p. 81



Kinesthésie Apocalyptique, 2001, photographies, tirages argentiques, cadre en métal brossé, 180 x 45 cm.

David Dronet (1970) vit et travaille à Caen et à Hérouville-St-Clair. Il est diplômé de l'École des Beaux-Arts de Caen (1993). Parallèlement à son travail personnel, il est, depuis 1990, co-initiateur et animateur de projets collectifs d'artistes de lieux de résidence, de production, d'édition et de performances.

2003 : « Entrelaps », Festival, organisé par la Station Mir ; Résidence et exposition, Johannesburg, Afrique du sud
2002 : « Mirages », exposition personnelle, CAC Hérouville
2000 : « INcube1, 2, 3 et 4 » : installation multimédia collective, concerts, performances, dont 2001 Québec
1994 et 1995 : « Germination 8 »
1994 : Animateur de la Station Mir à Hérouville-Saint-Clair ; éditions, disques, cédéroms
1993 : « The total very best of TFC », exposition personnelle, École des Beaux-Arts de Caen.
1991 : « Suite… » École des Beaux-Arts de Cherbourg.
1990 – … : Festivals en France et à l'étranger (vidéos, performance, scénographies) dont « Rencontres Vidéo Art Plastique », Hérouville-Saint-Clair ; « Bandits-Mages », Bourges.

Marqué par l'univers visuel et la réalité de diffusion de la télévision, puis profondément lié aux supports apparus avec les nouvelles technologies et la généralisation de l'ordinateur personnel, le regard de David Dronet est attentif à la singulière qualité de ces images. Parfois formellement pauvres et altérées, elles intègrent des grammaires, des motifs, des formes de récit et de discours qui relèvent de nouveaux langages – et de nouvelles puissances de sens. En artiste, il se réfère à cette production sans qualité et volontiers lui emprunte, sans doute avec une distance critique, en s'appropriant les codes de ces nouveaux régimes d'images pour en produire à son tour de nouvelles, car c'est bien en producteur qu'il conçoit son activité. Et puis surtout, ces langages ont déterminé des attitudes nouvelles de spectateurs, des nouveaux usages dont la musique a tracé les principes avec les pratiques de reprises et d'échantillonnage que constitue le sampling des DJ's. C'est bien avec les deux pieds dans cette culture contemporaine que travaille David Dronet, au travers d'une expérience qu'il croise avec celle de beaucoup d'autres artistes dans ce creuset de rencontre et de recherche qu'est la Station Mir. Installée à Hérouville, la Station Mir est un « laboratoire de création et de production audiovisuelle et multimédia autogéré par un collectif d'artistes » que Dronet a co-fondé (en 1994) et qu'il dirige. À la Station Mir, l'ordinateur est au centre des procédures d'exécutions des tâches techniques (montages sonores ou visuels, maquettes de toutes sortes, pour l'imprimé comme pour le disque ou la création numérique, et aussi communication, échange d'informations, circulations). L'ordinateur est aussi l'outil d'une convergence de langage que la modernité revendique depuis un siècle et demi et qui a ainsi aujourd'hui trouvé support. Pour David Dronet, le recours à la technique trouve sens au croisement avec la tradition artistique de la performance et de l'héritage de Fluxus, avec la marque de la poésie sonore et de l'art conceptuel, respectivement pour la théâtralité et pour la visualité du verbe. L'image n'est plus fixée dans une forme exclusive : elle est une matière fluctuante, qui permet des configurations de sens instables, séduisantes ou répulsives. Pour en revenir à la série soutenue par la DRAC, elle commence dans les pages d'un livre de Serge Feray intitulé *Apocalypse* et publié en 2000. Dans le prolongement du travail de mise en page qu'il a conçu, Dronet s'empare du texte, sensible à la rythmique et à l'aspect fragmenté, pour d'abord alimenter une bande vidéo d'une dizaine de minutes, puis pour produire cette série d'images qui voit se superposer textes, schémas techniques, ambiances colorées dans des formats qui rejoignent ceux du tableau. Ainsi ont-elles été montrées au CAC à Hérouville-Saint-Clair en 2002.
C. D.

FABRICE DUBREUIL

LES SÉRIES-TEST SONT DEVENUES L'OUTIL INDISPENSABLE À LA PRODUCTION DE FABRICE DUBREUIL. PLUS PETITS QUE DES TIRAGES CLASSIQUES MAIS PLUS LISIBLES QUE LES VIGNETTES DE PLANCHES-CONTACT, CES FORMATS ONT LA TAILLE DE CARTES À JOUER. MANIPULÉS COMME TELLES, LES DIZAINES DE CLICHÉS QUE L'ARTISTE DISTRIBUE LUI PERMETTENT DE VISUALISER ET DE STRUCTURER SES COMPOSITIONS. SANS TOUTEFOIS LUI PERMETTRE D'EXPÉRIMENTER DIFFÉRENTS FORMATS PHOTOGRAPHIQUES. C'EST CE QUE LUI A APPORTÉ LA BOURSE EN 2001 : L'OCCASION DE PRATIQUER D'AUTRES FORMATS, DE TESTER D'AUTRES SUPPORTS, ET DE SORTIR D'UNE PRATIQUE QUI RISQUAIT DE DEVENIR UN PEU TROP RÉPÉTITIVE.

Reproduction p. 78



Sans titre : #114/15, photographie, 2000.

L'accumulation, la structure, l'ordre, sont au cœur du travail de Fabrice Dubreuil qui s'articule autour de la photographie en couleur. Ses photographies, il les tire sur toutes sortes de papiers, généralement de moyen format, ou les publie dans des éditions conçues en fonction de sa méthode de travail. Cette méthode – il l'évoque immédiatement lors de notre première rencontre – consiste à archiver des images qu'il classe en six ensembles : les figures, les objets, les lieux, le tourisme, les écrans et les « urbains ». Selon l'exposition et le lieu, Dubreuil choisit dans ses archives les images qu'il souhaite associer pour développer des trames narratives, personnelles ou collectives. Ces images sont juxtaposées pour créer des liens grâce aux regards, aux gestes, aux couleurs, aux mouvements des gens qu'il photographie comme de ceux qui évoluent dans l'espace d'exposition… Le support sur lequel la photo est tirée et son accrochage sont aussi importants pour lui que la photographie en elle-même. « C'est le rapport culturel à l'image qui m'intéresse, dit-il, je me souviens bien des photos que ma grand-mère calait dans les coins de son miroir, de celles qu'on met dans son portefeuille, des photos de famille posées sur des meubles ou des posters dans les chambres d'adolescents ». C'est un peu cela que Fabrice Dubreuil voudrait prolonger dans ses expositions, un rapport intime, personnel, mêlé à une approche, une histoire collective. Sans doute est-ce pour cela qu'il réalise des images « ordinaires ». C'est le cas en 1999 lorsqu'il colle dans la rue, au moment où les gens rentrent de voyage, des photocopies couleurs d'images de vacances, de ciel bleu… C'est le cas aussi quand il punaise aux murs d'une galerie des photos imprimées sur du papier courant, pour se rapprocher, dit-il, des posters qu'on avait dans nos chambres. Ce sont des portraits, des paysages, des images insolites, poétiques, quotidiennes. Son travail consiste surtout à décontextualiser, on l'aura compris, des images pour en construire d'autres. Le petit format des tirages que Fabrice Dubreuil archive lui permet de visualiser facilement le type d'associations qu'il proposera pour une exposition ou une édition. La publication *L'une l'autre* (2000) a été conçue pour permettre au lecteur de choisir la composition des images : l'édition comporte deux livres associés. L'artiste propose ici une lecture à deux mains, une sorte d'interactivité sur papier. Aujourd'hui il souhaite creuser cette possibilité de lecture « libre » dans un projet de CD-Rom. Suivant le principe des machines à sous, à partir d'une base d'images définie et de quelques combinaisons prédéterminées, l'utilisateur devrait pouvoir choisir les images qu'il souhaite associer. Ce type de composition, ouvertement inspiré par le fameux *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau, rapproche le travail de Fabrice Dubreuil du genre littéraire. N'est-ce pas à ce titre qu'il évoque les narrations mentales ou visuelles qu'entraînent ses photographies ?
L. N.

Fabrice Dubreuil (né en 1968) vit et travaille à Rouen. Maîtrise de Sciences et Techniques photographiques à Paris VIII en 1995.

Expositions personnelles
2003 : « Area(s) », Galerie Photo du Pôle Image Haute-Normandie, Rouen
1998 : « Rouen, Paris, etc. », Galerie Du Bellay, Mont-Saint-Aignan.

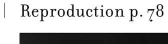
Expositions collectives
2005 : « Ateliers de production 2003-2005 », Centre Photographique d'Ile-de-France, Pontault-Combault
2004 : « Histoires courtes, Regards caméra », Centre Atlantique de la Photographie, Brest
2003 : « A comme Architecture », Galerie Duchamp, Yvetot
2002 : « Le bâti, le vivant », Semaines Européennes de l'Image, Le Havre
2001 : « Le ciel est bleu », FRAC Haute-Normandie, Sotteville-lès-Rouen
2000 : Festival Les Index : « La frontière », Rouen
1999 : Festival Les Index : « Transmissions », Rouen.

Publications
2005 : *I-Mix*, DVD-rom
2004 : *Works*, Éditions Filigranes
2003 : *Photo Nouvelles*, n°24, novembre/décembre
2002 : *Le bâti, le vivant*, catalogue des Semaines Européennes de l'Image, Éditions Café Crème.

THOMAS FONTAINE

EN 1999, L'AIDE INDIVIDUELLE À LA CRÉATION QUI LUI EST ACCORDÉE EST L'OCCASION POUR THOMAS FONTAINE DE FINANCER L'AGRANDISSEMENT DE CLICHÉS QU'IL A PRIS À LA SUITE D'UNE INNONDATION SURVENUE DANS SA RÉGION. IL S'EST FINALEMENT DÉCIDÉ À S'ACHETER UN AGRANDISSEUR, CÉDANT D'UNE PART À L'INTÉRÊT QU'IL AVAIT DÉJÀ TOUT PETIT POUR LES MÉLANGES CHIMIQUES ET POUR LES LABORATOIRES PHOTO, ET RÉPONDANT SURTOUT AU DÉSIR DE MAÎTRISER CETTE TECHNIQUE POUR DES RAISONS ARTISTIQUES ET FINANCIÈRES.

Reproduction p. 78





Test de QI, n°07, 2003, photographie contrecollée sur aluminium, 90 x 100 cm.

Thomas Fontaine (né en 1970) vit et travaille à Paris. Diplômé de l'EFET (École Française d'Enseignement Technique de Paris) en 1995.

Expositions

2004 : Festival arts visuels, « Images-architectures et urbanismes » Captures, Royan
2003 : « Le cabinet de curiosités », exposition collective Centre André Malraux, Rouen ;
« A comme Anatomie », exposition collective, Galerie Duchamp, Yvetot
2002 : Exposition collective, Galerie Corentin Hamel, Paris
2001 : Exposition Anywhere collectif politique, Galerie Corentin Hamel, Paris
« Low Tech Policy », exposition personnelle, Galerie Corentin Hamel, Paris
2000 : Exposition Anywhere collectif politique, Galerie Corentin Hamel, Paris ; « Kunstkreuz », exposition collective, Berlin ; « Le kitsch taxidermé », exposition au mois de l'image de Dieppe
1998 : Exposition collective, Galerie SMP, Marseille
1995 : Exposition collective, Galerie de l'Académie Nationale des Arts de Bucarest, Roumanie.

Co-fondateur en 2000 de la galerie Corentin Hamel, Thomas Fontaine habite aujourd'hui près de Belleville, à Paris. Après avoir achevé ses études techniques dans la section photographie en 1995, l'artiste expose rapidement en France et à l'étranger. À l'époque ses photographies sont documentaires.
Aujourd'hui son utilisation de la photographie est différente.
De la reproduction du réel il est passé à une représentation légèrement décalée de cette même réalité. Il se sert de cette saisie apparente pour jeter le trouble sur ce qu'on croit voir, ce qui existe et ce que l'artiste recrée. Thomas Fontaine élabore des fictions en jouant sur une ambiguïté voulue. Les sujets photographiés oscillent toujours entre le factice et le vivant, l'apprêté et le naturel.
Dans la série de photographies intitulée *Histoire naturelle*, on voit des animaux en cage et derrière des vitres. Jusque là rien de surprenant. Mais l'apparition – évidente sur certains clichés – d'animaux empaillés, introduit une confusion.
On met en doute alors le statut des autres animaux photographiés. Il renverse ainsi les situations. Il faut voir comme il photographie certains animaux qui, en plan rapproché, paraissent nous observer, sortis de leurs contextes, avec comme seuls éléments une vitre et son reflet, nous mettant, d'une certaine façon, dans la situation du regardé plutôt que dans celle du regardeur.
Le traitement des hommes et des femmes n'est pas si différent. Lorsque Thomas Fontaine récupère des Polaroïds de contrôle-lumière noir et blanc dont s'est servi le photographe Brumeaux pour réaliser un catalogue d'entreprise, et qu'il les agrandit, il accentue certains traits pour détourner une intention. On voit des standardistes, des manutentionnaires, des secrétaires tout sourire. Mais la similitude parfaite des attitudes qu'on leur a imposées, renvoie une image d'un bonheur feint, outré.
Dans d'autres travaux, Thomas Fontaine analyse les mécanismes de représentation utilisés par notre société de consommation et les détourne, là encore. La série de photos *Milano* se situe à la frontière de la promenade et du regard sarcastique mettant en cause la place prépondérante que les voitures occupent aujourd'hui dans nos vies. L'artiste connait les difficultés que les photographes, spécialistes dans les images d'automobiles, rencontrent pour faire disparaître de la carrosserie les reflets perturbateurs afin d'obtenir de jolies courbes. Lui, s'amuse à réaliser des clichés où le reflet agit comme miroir montrant l'environnement de ces voitures. Thomas Fontaine porte une attention particulière au traitement de l'image par notre société. Alors il l'étudie, la récupère et la détourne pour en faire un objet tantôt poétique, tantôt acerbe.
L'écart permet d'ouvrir un chemin vers la réalité.
L. N.

CHARLES FRÉGER

AVEC LA BOURSE QU'IL OBTIENT EN 2001, CHARLES FRÉGER DÉCIDE DE PARTIR DANS LE NORD DE L'EUROPE POUR CONTINUER À RÉALISER UNE SÉRIE DE PHOTOS INTITULÉE *PORTRAITS PHOTOGRAPHIQUES ET UNIFORMES*. LA SÉRIE EST UN MODE DE PRÉSENTATION QU'IL AFFECTIONNE ET L'UNIFORME UN « SUJET » RÉCURRENT. MAIS DISONS LES CHOSES FRANCHEMENT, CE QUI L'INTÉRESSE AVANT TOUT, C'EST L'ÉDITION. IL A MÊME CRÉÉ UNE STRUCTURE LUI PERMETTANT D'ÉDITER SES PROPRES TRAVAUX.

Reproduction p. 79



Image extraite de la série *Steps* (« Winner face », 2001-2002).

Charles Fréger photographie en grand nombre des jeunes gens qui hésitent entre la fin des études et la vie active. Des ouvriers, des patineuses artistiques parfaitement raides, une technicienne agroalimentaire qui s'agrippe d'une main à une grande bassine métallique, des sumos qui croisent les bras, des sages-femmes, des nageurs, des légionnaires, une miss d'une ville du Nord qui se gratte discrètement la jambe… Jeunes gens mal dans leur peau. Il s'agit, selon l'artiste rouennais, de réaliser des portraits « pour se confronter à la présence de l'autre et aborder les personnes de l'extérieur, par leur inscription dans le champ social ».
Mais les sujets photographiés n'ayant pas encore atteint l'âge adulte, ont une étrange attitude par rapport à l'objectif : ils donnent l'impression de tous se ressembler.
Par la pose, par une certaine uniformité vestimentaire, par une même gêne. Ils sont debout, cadrés en pied, parfois de plus près, de face et de profil. Charles Fréger se livre-t-il à une typologie ?
Non : l'uniformisation est nécessaire, selon l'artiste, pour révéler, paradoxalement, la particularité de chaque individu appartenant à un groupe, grâce à des signes imperceptibles, à des détails, à d'infimes décalages. L'éclairage, froid, frontal, accentue l'écart entre l'univers familier des adolescents dans lequel ils sont photographiés, et le dispositif mis en place par l'artiste qui choisit au sein de leur quotidien ce qui s'en distingue le plus et ce qui est neutre, uni, aseptisé. Fréger contrôle. Fréger impose. Un cadre, son territoire, une déstabilisation. L'artiste évoque le caractère systématique des prises de vue, lié à sa volonté d'effectuer un « recensement », mais un recensement d'un autre type. Chez les adolescents qu'il choisit, c'est la faille qu'il recherche et met au jour, avec une brutalité et une autorité revendiquées.
Charles Fréger bouscule les codes – vestimentaires, gestuels etc. – auxquels la plupart des adolescents s'attachent viscéralement. Il s'infiltre dans des communautés, se fait admettre, reste longtemps, observe et scrute les différences au milieu de ce qui rapproche chaque individu.
L'intérêt du travail de Charles Fréger s'affiche dans la juxtaposition des portraits. On les croit identiques, mais chez tous, quelque chose échappe au contrôle et c'est tout le prix de cette œuvre-là.
L. N.

Charles Fréger (né en 1975) vit et travaille à Rouen. Diplômé de l'École Régionale des Beaux-Arts de Rouen en 2000.
www.charlesfreger.com

Expositions récentes (* expositions personnelles)

2004 : Hayward gallery, London (Angleterre), « About face » ; L'imagerie, Lannion (France), Estivales photographiques ; Galerie Nouvelles Images, La Haye (Hollande) Culturguest ; Lisbonne (Portugal), « Made in France » ; Musée de l'Elysée, Lausanne (Suisse), « Je t'envisage » ; Stip Gallery, Amsterdam (Hollande)* ; Musée des Beaux-Arts de Rouen*
2003 : Artothèque de Caen* ; Galerie du Pôle Image, Rouen ; Le Plateau, FRAC Ile-de-France, « des voisinages » ; Festival International des Arts de la Mode, Villa Noaille Hyères ; Galerie Poller, Frankfurt (Allemagne) ; Centre Photographique de Oulu (Finlande)* ; Galerie Hippolyte, Helsinki (Finlande)*
2002 : Workshop « Piece of cake », Rouen Galerie P, Bruxelles (Belgique) ;
Mois de la photographie de Cherbourg-Octeville ; Galerie du Château d'eau, Toulouse (dans le cadre du printemps de Septembre).

AYMERIC GHERRAK

Reproduction p. 79

À SOUHAITER EMPRUNTER AU VOCABULAIRE ET AUX MOYENS DE LA RÉALITÉ COMMERCIALE ET DE LA RUE, L'ARTISTE SE TROUVE DEVANT DES RÉALISATIONS DONT L'ÉCHELLE DEMANDE PARFOIS UN SOUTIEN FINANCIER. C'EST POUR ENGAGER LA PRODUCTION DE PIÈCES EN COURS QU'AYMERIC GHERRAK S'EST ADRESSÉ À LA DRAC EN 2003 : SES ENSEIGNES SOUS FORME DE CAISSONS LUMINEUX SONT DES IMAGES COMPLEXES, QUI ASSOCIENT TEXTE, PHOTO ET DESSIN. ET UNE MOITIÉ DE LA SÉRIE PRÉVUE, SOIT UNE DIZAINE DE CAISSONS, A AINSI PU VOIR LE JOUR, FAISANT AVANCER UNE SÉRIE EMBLÉMATIQUE D'UN TRAVAIL QUI JOUE VOLONTIERS DU MÉLANGE ENTRE LES IMAGINAIRES.

Pour la viande, Caisson n° 3, série *No Score*, 2003, tirage couleur sur support translucide, 80 x 100 cm et cadre.

Aymeric Gherrak (1973) vit près de Caen. Il est diplômé de l'école des Beaux-Arts de Caen. Parallèlement à sa production personnelle, il travaille depuis 2000 comme régisseur, scénographe et monteur d'exposition, et comme assistant d'artiste.

Expositions

2003 : Expo collective « Entre Laps » ; installation : « En chair et en os » exposition CAC, Hérouville-Saint-Clair ; installation Maxiviande

2002 : Ateliers de la Fonderie d'Hérouville-St-Clair, expositions « Opus 2 suite et fin » et « In Situ »

2001 : La France au Québec, Québec, installation : *In cube*

2000 : « CLOAQ », ateliers de la Fonderie, Hérouville-Saint-Clair (Station Mir) ; base 11/19 de Lens ; Equerdreville : installation : *In cube*. Médiathèque d'Argentan ; base 11/19, Lens : installation *Les Infectomatics*

1999 : Rencontres Vidéos Arts Plastiques, WHARF, Hérouville-Saint-Clair : installation super 8 (*La tour de Babel*)

1998 : WEB bar, Paris, projection vidéo (*Flyman*).

Projets Internet

2003 : Réalisation du site http://robox.free.fr ;

2002 : site www.pronosticvital.com.

Avez-vous la Robox attitude ? Vérifiez sur www.robox.free.fr ! Vous toucherez alors aussitôt ce qui fait de la position d'Aymeric Gherrak un jeu de position, justement, entre la fiction et l'image comme support de la fiction, un jeu où l'artiste investit des champs de références multiples, tirés tant d'une culture de l'ordinaire marchand que de la production de la science-fiction pour jeux électroniques. Gherrak joue, car il incarne volontiers certains de ses personnages ; il joue sur l'imaginaire aérien : les extra-terrestres, les machines volantes des pionniers, les espaces abstraits de la SF et ceux de la communication (cet espace que savent vendre les publicitaires) ; il joue avec sa maîtrise de la mise en page, du lettrage, du signe et des visuels ; et il joue de la nature-même d'image de ces rêveries. Dans ses pseudo-documentaires noir et blanc qui rendent compte d'exploits dérisoires et pleins de ratages, comme dans l'imagerie beaucoup plus froide qu'il développe depuis, il a ce souci de justesse des images et des supports des images : ainsi sont-elles toujours scrupuleusement de leur temps. D'où aussi qu'il investit des supports très différents : la vidéo, quand il se sert de la possibilité de filmage en très-très gros plan d'un corps humain pour faire passer bien au-delà de l'intime le parcours d'un corps nu, grâce à la rupture d'échelle (*Human Parking*, 2003) ; les jeux vidéo (*ESB Game*, 2001) ; le graphisme en général, auquel il est formé et qu'il l'applique au travail sur son site (*Robox*, qui renvoie à un imaginaire enfantin de maquette, de véhicules intergalactiques et de super-héros) ou à ses productions les plus troublantes, dont les caissons lumineux font partie. Prolongeant la rêverie science-fictionnelle, Aymeric Gherrak a organisé sa production par une classification de ses images et de ses projets sous le terme général de d'*Expererioïdes* et selon trois axes avec les *Icaroïdes*, les *Barbakoïdes* et les *Objectoïdes*. La nomenclature quasi scientifique désigne les thèmes des travaux, et donne le ton. Et elle ne cache pas la violence qui a gagné l'iconographie, violence d'autant plus marquante qu'elle tient beaucoup de sa force non seulement de nature même des images que de la syntaxe visuelle élaborée. Ainsi avec l'un des caissons lumineux : le rosbif en gros plan n'est pas plus répulsif qu'à l'étal de la boucherie, sauf son association à la bande Velpeau qui l'humanise soudain. Sa mise au même niveau que les pictogrammes redevables en première apparence d'une signalétique courante, et le vis-à-vis avec le mot couronne le tout : rapporté à la boucherie, le mot d'« attendrissement » perd sérieusement de sa douceur. Entre simulacre et fascination, entre sympathie et répulsion, Gherrak construit un vocabulaire qui contraint le regardeur, dans le contexte artistique comme hors de celui-ci, à réfléchir à deux fois à la nature de ce qu'il voit, réalité et fiction se trouvant là dans un vis-à-vis saisissant.

C. D.

MANUEL GIPOULOUX

Reproduction p. 82

EN 1993 MANUEL GIPOULOUX ENTAMAIT UNE SÉRIE PHOTOGRAPHIQUE INTITULÉE *LES PANSEMENTS DU TEMPS* QUI S'EST ACHEVÉE AVEC LA DEMANDE D'ALLOCATION À LA DRAC EN 1999. LA SÉRIE ILLUSTRAIT SES ERRANCES HIVERNALES ET LA RELATION INTIME QU'IL ENTRETIENT AVEC LA NATURE. UNE CERTAINE POÉSIE SE DÉGAGE DES IMAGES DANS LESQUELLES APPARAÎT CE QUI POURRAIT REPRÉSENTER L'ALLIANCE DE LA NATURE AVEC L'HOMME INCARNÉE PAR L'ACTE CRÉATEUR. CE SONT, EN EFFET, DES OBJETS EXTRAITS DE LEUR MILIEU NATUREL QUI SONT RECONTEXTUALISÉS PAR LE PHOTOGRAPHE OU ENCORE DES MANIPULATIONS QU'IL EFFECTUE À PARTIR D'UNE MATIÈRE NATURELLE, PLACÉS AU CENTRE DE SON ŒUVRE.

Le Coupe-vent (extrait), 1995.

Vite, une tasse de café. Quand je suis arrivée chez Manuel Gipouloux il était exténué. Il avait roulé toute la nuit et venait de rentrer. Il était parti à l'étranger en compagnie d'un brocanteur avec qui il travaille de temps en temps.

Quand Gipouloux n'est pas dans sa maison, en pleine campagne, il aime voyager, seul et longtemps. C'est alors qu'il réalise ses photographies, qu'il tire ensuite en noir et blanc sur papier argentique baryté. Sur les clichés, les grains sont toujours apparents, donnant un relief, une matière aux paysages, aux morceaux de bois mort, aux os, aux cailloux qu'il photographie. Généralement horizontaux, comme il est normal pour figurer des paysages, les tirages présentent une nature sauvage, puissante : la mer au loin, un champ, un crâne de bovidé, un arbre mort… La mer encore, le haut d'une falaise et, au premier plan, un poignet, la paume d'une main tournée vers le ciel, tendue vers l'horizon. Sa main, son avant-bras ou un morceau de bois, une plume, un os, de la ferraille trouvés là, tout cela il le place au premier plan, comme une coupure nette du champ visuel, ou comme un prolongement de son regard et de son corps vers le paysage, mais aussi comme un accord créé entre une nature morte désertée et une nature résistante, vivante, parfois déchaînée. Photographie-t-il toujours en hiver pour ces raisons-là ? « Quand le temps est gris, dit-il, la nature dénudée, apparaît sans maquillage. C'est le temps des squelettes et le temps des saluts » Gipouloux évoque aussi la lumière hivernale, sans artifice, incomparable, selon lui, – apaisante – « qui permet de s'accepter ». L'artiste paraît fasciné par la retraite, peut-être par l'abandon, au-delà par la mort, mais c'est pour se sentir plus vivant. Voilà pourquoi il choisit l'hiver et photographie le dénuement puissant d'une nature incontrôlable, dans laquelle il pénètre tout entier, certains lieux-dits aux noms évocateurs lui permettant de s'immerger mentalement et physiquement dans un environnement intensément solitaire : « Épine froidure », « Le pot de fer », « La mare aux chats », « La corde » ou « La fente ». « Je me fous du paysage, dit Manuel Gipouloux. En soi il ne m'intéresse pas. Il n'est qu'un outil, un medium. Ce qui me préoccupe c'est en quoi, de quelle façon, il peut être révélateur de l'être intérieur. Révélateur du « vivant ».

L. N.

Dans les années 60 Jean Rouch et Edgar Morin faisaient un film au cours duquel revenait, lancinante, la même question posée à tout un chacun au hasard des rues « Êtes-vous heureux ? »
Bien des années plus tard Edgar Morin répondait à la même question que son bonheur était le contrepoids de ses malheurs.

Je suis né pendu au cordon de ma mère.
J'ai appris à marcher, à lire et à écrire sous l'œil noir d'un crâne de roches et de forêts, le Lozère.
Depuis, j'essaie de me sauver.
Toute part de l'autre – bout de bois, d'os, cailloux, vache, fer, œil, main, voix – nous ramène à soi et tout bout de soi nous ramène à l'autre.

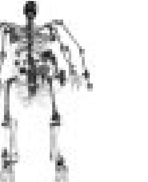
Je n'ai rien d'autre à ajouter.

MG. 11 août 04.

OLIVIER GOULET

Reproduction p. 82

LORSQU'IL OBTIENT L'AIDE INDIVIDUELLE À LA CRÉATION EN 2000, OLIVIER GOULET PROPOSE DE RÉALISER UNE ŒUVRE QU'IL INTITULERA PLUS TARD *LA RELIQUE DE L'HOMME BIONIQUE*, FIGURÉE PAR UN SQUELETTE HUMAIN COMPOSITE. SYMBOLISANT LES RECHERCHES OU LES FANTASMES BIOTECHNOLOGIQUES, CET OBJET REPRÉSENTE AUSSI SON INTÉRÊT PROFOND POUR LES MUTATIONS RÉELLES OU IMAGINAIRES DE L'HOMME ET DE SON ENVIRONNEMENT.
D'AUTRE PART, L'OUTIL INTERNET DONT IL SE SERT DEPUIS QUELQUES ANNÉES (HTTP://GOULET.FREE.FR/INDEX.HTML), PERMET À L'INTERNAUTE DE NAVIGUER DANS LE RÉSEAU DÉLIRANT MAIS STRUCTURÉ DE L'ARTISTE QUI A PARFAITEMENT SU EXPLOITER LA RICHESSE DE CET INSTRUMENT.



La Relique de l'Homme Bionique, 2001, os humains, composants électroniques, résine. 200 x 140 x 50 cm.

Olivier Goulet (né en 1969) vit et travaille à Paris. Diplômé de l'École des Beaux-Arts de Caen en 1992 et d'un Mastère à l'ENSBA de Paris en 1993.
goulet.free.fr/index.html

Expositions personnelles

2001 : Galerie Du Bellay, Rouen
1996 : *Arrête de Respirer*, Artothèque de Caen
1992 : « Se promener sur le dos de la vache », Institut Français, Mayence (Allemagne).

Expositions collectives

2004 : Présentation du clip *O game* dans le cadre du Festival Rencontres parallèles, Centre d'art, Hérouville-Saint-Clair ; « L'art posthume », galerie Artcore, Paris ; « Mutatis Mutandis », Musée d'histoire de la Médecine, Paris ; présentation de TCH, « Immobilis, le corps immobile », Musée des moulages, Lyon
2002 : Présentation de *SkinBag* chez NIM et à la Galerie Patricia Dorfmann, Paris
1997-98 : « Mutants », Galerie Philippe Rizzo, Paris
1997 : « la Peau », Galerie Alain Gutharc, Paris.

Publications

1990 : *Waldwinkel Petite Forêt Cinéraire*
1996 : *381 Personnages, 381 lieux, et deux couleurs*
2002 : *Bye-bye* (massacre domestique) Arlix/Goulet.

Le corps de l'Homme est au centre du travail d'Olivier Goulet. Il dissèque puis exhibe des êtres humains, des animaux, découpe des lambeaux de peau, vend des corps en pièces détachées, recompose des squelettes, épingle des êtres miniaturisés séchés dans des boîtes sous verre… Tout cela pour de faux, bien sûr ! Mais le doute s'installe, parfois.
Tout l'art d'Olivier Goulet est de jeter le trouble. Avec ironie, avec humour, il impose un monde d'interdits, de morbidité dans une esthétique similicuir et naturaliste.
Peut-être qu'un squelette « bionique », constitué de centaines de pièces en plastique récupérées, pourrait dissimuler des os véritables. Il se pourrait bien aussi que des souris mortes, prises dans des pièges, la gueule aplatie par la barre de métal, soient bien réelles. Goulet les a photographiées, réunies dans une petite édition, accompagnées de courtes phrases « Parfois tu crois sincèrement aux artifices supportant ta vie. Et puis VLAN. Bye-Bye. » Images d'une grande violence : cela dit, on ne sait jamais si ce sont de vrais animaux ou pas.
Aucun doute, bien sûr, avec *Trophées de chasse humains* , moulages en latex peint, de femmes, d'hommes et d'enfants, accrochés au mur ! Il ne s'agit pas réellement d'êtres humains qu'on a empaillés comme des trophées d'animaux. Mais on ne peut pas s'empêcher de projeter cette idée sur un objet qui dit cela sans exactement le montrer. Une idée qui peut glacer le sang quand on n'éclate pas de rire.
Dans sa *Boîte d'insectes anthropomorphes*, réalisée à partir de tirages de photos truquées, il présente, toujours de la même façon, une série de petits hommes difformes, alignés, exhibés, rangés, épinglés.
Au-delà d'une obsession, visible, pour le corps meurtri, métamorphosé, Olivier Goulet s'intéresse à l'Homme, aux mythes qu'il invente, aux folies qu'il développe. Il se passionne aussi pour le fantastique et la science-fiction.
Un de ses derniers projets consiste à créer une vaste entreprise de fabrication d'habits et d'accessoires en latex imitant le grain et la couleur de la peau humaine.
L'artiste se situe alors entre deux systèmes (industriel et artisanal) et entre deux esthétiques (archaïque et futuriste).
Qu'il paraisse s'occuper de mode ou de chasse à l'homme, Olivier Goulet reste obsédé par une façon d'envisager l'être humain presque kafkaïenne.
Pensez à *La Métamorphose*.
L. N.

JEAN-LUC GOUPIL

Reproduction p. 83

JEAN-LUC GOUPIL A CONTINUELLEMENT BESOIN DE TRAVAILLER SUR PLUSIEURS PROJETS EN MÊME TEMPS, EFFRAYÉ QU'IL EST À L'IDÉE DE DEMEURER INACTIF. DE L'INSTALLATION À LA SÉRIGRAPHIE, DES BANDES SONORES AUX PROJECTIONS D'IMAGES, IL MULTIPLIE LES PRATIQUES. CEPENDANT UNE CONSTANTE S'IMPOSE : ÉTABLIR ET DÉFINIR LES RELATIONS QU'ENTRETIENNENT LES IMAGES ET LES OBJETS SORTIS DE LEUR CONTEXTE. LE PROJET SOUMIS EN 2001 À LA DRAC PRÉVOYAIT D'ÉTABLIR UNE RELATION ENTRE L'ARTISTE ET DES MUSICIENS « FUNKY » LONDONIENS. UN ÉCHANGE ARTISTIQUE ET GÉOGRAPHIQUE QUI VERRA LE JOUR DÈS QUE LES PROBLÈMES LOGISTIQUES SERONT RÉSOLUS.

Garden party ou le jardin dédain, 2003, installation, baigneurs plastique, planisphères, plexiglas de couleur et gyrophare, dimensions variables.

Après une brève formation de pâtissier, Jean-Luc Goupil décide de quitter la France à seize ans pour voyager. Il a vingt ans quand il revient en France et entre par hasard, dit-il, aux Beaux-Arts de Rouen. Diplômé de l'École des Beaux-Arts en 1993, il développe un travail qui s'exprime essentiellement dans des installations, autour des notions de rencontres, de découvertes, de voyages, d'échanges dans une perspective humaniste, parfois politique.
A/R Terre (1999-2000) illustre clairement ce propos altruiste gonflé d'idéal en mettant en relation au sol des tubes en plexiglas dans les extrémités desquelles ont été rentrées des photos d'hommes et de femmes du monde entier. Dans le tube et entre les photos qu'y a-t-il ? Des terres de couleurs différentes, de consistances différentes, de pays différents. On ne peut être plus explicite.
Autre œuvre liée à son goût des voyages : *Garden party, ou le jardin dédain* (2003). Elle montre treize baigneurs dont la peau est formée d'éléments de planisphère, placés sur un sol bariolé destiné à représenter les drapeaux de tous les peuples du monde. Les poupées, dans des poses agressives, représentent des dirigeants qui se battent pour obtenir le pouvoir. Mais ces dirigeants sont des bébés…
Jean-Luc Goupil témoigne ici d'un humour qui le conduit parfois à extrapoler, à laisser courir son imagination sur des terrains glissants.
Avant de réaliser l'œuvre, Goupil souhaitait installer les baigneurs sur une plate-forme placée dans une mare, le tout dissimulé par des billes vertes. Le spectateur aurait cru marcher sur un sol ferme et se serait enfoncé dans l'eau.
La farce était cruelle, donc il ne l'a pas réalisée. Mais, ce faisant, il voulait mettre en œuvre un processus où l'illusion et l'allusion se mêlaient.
Il avait déjà travaillé sur le même territoire cinq ans avant avec *L'escape*. Invité à réaliser une œuvre *in situ* dans un manoir d'Yvetot qui avait été une prison à la Révolution, Goupil avait joué avec l'*in situ*, l'illusion et peut-être le politique en virtuose. Une prison, c'est fait de murs. Goupil travaille donc sur le mur et le perce, non en réalité (c'est ça l'illusion) mais à l'aide de miroirs placés de part et d'autre et sur lesquels figure ce qui devrait être là si le mur était réellement troué.
Quelle plus belle illustration de ce qui paraît sous-tendre toute l'œuvre de cet artiste ? On peut penser que les voyages effectués dans son jeune âge annonçaient ce qui s'est développé par la suite.
L. N.

Jean-Luc Goupil (né en 1967) vit et travaille à Rouen. Diplômé de l'École Régionale des Beaux-Arts de Rouen en 1993.

Expositions personnelles

2003 : « Jardin Dédain », Centre culturel François Mitterrand, Canteleu
1999 : « Fresque 1 », Mairie de Sotteville-lès-Rouen ; Villa Vincelli, Centre d'art contemporain de Fécamp ; « Miroirs 2 », École Nationale d'Architecture de Haute-Normandie Darnétal ; Installation in-situ, Académie d'Arts d'Amsterdam, (Pays-Bas)
1992 : « Une journée, une expo… », École d'Arts de Hull, (Grande-Bretagne) ;
Sculpture *La porte étroite*, Sotteville-lès-Rouen.

Expositions collectives (sélection)

2004 : « Livres d'artistes », prêt du FRAC Haute-Normandie à la bibliotheque de Soteville-lès-Rouen « Cabinet d'âmes à terre », CHU Charles Nicole à Rouen ; « La tête dans les étoiles », installation *in situ*, festival Viva-cité ; festival Viva-Cité à Sotteville-lès-Rouen ; exposition dans le cadre des 20 ans du FRAC Haute-Normandie, Hôtel de région, Rouen ; « Le ciel est bleu », FRAC Haute-Normandie.

ROMAIN GRENON

ROMAIN GRENON EST DE CEUX QUI SOUHAITENT EXPÉRIMENTER DE NOUVELLES TECHNIQUES, GRÂCE À LA SUBVENTION ACCORDÉE PAR LA DRAC EN 2003. LE PROJET CONSISTE À RÉALISER UNE SÉRIE DE TABLEAUX À LA LAQUE ET À LA PEINTURE INDUSTRIELLE SPÉCIALEMENT CONÇUE POUR ÉVITER LES CRAQUELURES, LAISSANT À LA MATIÈRE PICTURALE, UNE FOIS PRÉPARÉE, LA POSSIBILITÉ DE S'ÉTENDRE SUR LA TOILE SANS INTERVENTION DE L'ARTISTE. ROMAIN GRENON EN A RÉALISÉ QUELQUES-UNES AVANT DE RECEVOIR LE FINANCEMENT QUI LUI A FINALEMENT SERVI À S'ÉQUIPER D'UN ORDINATEUR ET D'UN APPAREIL PHOTO NUMÉRIQUE.

Reproduction p. 83

Chenilles, 2003, lavis à l'encre de Chine sur papier, 17 x 22 cm.

Romain Grenon (né en 1977) vit et travaille à Rouen. Diplômé de l'École Régionale des Beaux-Arts de Rouen en 2001.

Expositions

2004 : « Le corps figuré », collection du FRAC Haute-Normandie, Musée des Beaux-Arts, Bernay.
2003 : « 24 peintres en Seine », Hôtel de Ville, Rouen
2001 : « Le ciel est bleu. Regard sur la jeune génération 1 », FRAC Haute-Normandie, Sotteville-lès-Rouen ; « Diplômes 2001 », Galerie de l'Aître Saint-Maclou, Rouen
2000 : « In situ », Galerie Du Bellay, Mont-Saint-Aignan
1999 : « Un fleuve entre nous », Galerie Du Bellay, Mont-Saint-Aignan ; « Œuvres sur papier », Villa Vincelli, Fécamp.

Collection publique

2002 : Acquisition d'une série de 9 dessins, Collection FRAC Haute-Normandie.

« C'est surtout ça mon travail : plein de petits trucs… », Romain Grenon s'attache-t-il à un medium plus qu'à un autre, a-t-il trouvé un style ? Il ne semble pas s'être encore décidé. Ce qui ne l'empêche pas d'avoir des intentions, des désirs : arriver à exprimer dans ses dessins des réflexions et des sentiments forts, qu'il y ait plus d'engagement aussi, en réaction contre certaines dérives politiques, contre la mondialisation ou certaines émissions de variété. Au chapitre des souhaits, il voudrait encore que le dessin soit léger pour traiter de sujets plus profonds, il aimerait quitter le rapport intime qu'il créé avec le lavis ou l'encre de chine, et formuler des revendications écrites, inscrites dans le dessin…
Étrangement, c'est dans la peinture qu'il expérimente et dans le dessin qu'il trouve une application à ses recherches. C'est là qu'il semble le plus à l'aise, et laisse libre court à son imagination, c'est là qu'il laisse aller ses pensées, qu'il met en forme – plus ou moins spontanément – ses fantasmes, ses cauchemars. Après s'être beaucoup essayé dans la peinture, sur le papier, d'un seul jet, il note, il essaie, il cherche. Il ose, il fonce.
Peut-être est-ce parce qu'aux Beaux-Arts, me confie-t-il, on lui disait d'abandonner la peinture ! Peut-être est-ce pour cela que, malgré tout, il continue à peindre, à utiliser de la pâte et des matières alors qu'il éprouve pour elles de la répulsion ? C'est peut-être son drame ou la question qui est au centre de sa pratique.
Pour le moment Romain Grenon semble se satisfaire de ces passages d'un support à l'autre, de ces différences de style, des allers et retours entre une figuration « libre » et le lavis peint sur le motif, l'abstraction et le geste épuré.
Il peut aller de la bande dessinée à la satire, et jusqu'au gag.
On dira que c'est là une manière de se construire un style, en ne se fixant nulle part.
Il y a aussi ces chaussures bizarres qui ne ressemblent à rien de ce qu'il a fait, étrangement habillées, qu'il a truffées de papier. Et qui rappellent les chaussures de Van Gogh à propos desquelles Heidegger a écrit un texte si aigu sur la peinture*.
L. N.

* *Chemins qui ne mènent nulle part*

BÉNÉDICTE HÉBERT

DEPUIS QU'ELLE A REÇU L'AIDE DE LA DRAC, EN 1999, BÉNÉDICTE HÉBERT A CONTINUÉ À CHERCHER DANS LES REFLETS ET LES REGARDS INDIRECTS UNE CONSISTANCE SINGULIÈRE DU MONDE ORDINAIRE. L'AIDE PERMIT UN TEMPS DE TRAVAIL ET DE RECONNAISSANCE POUR UN PROJET QUI AVANCE PAR SÉRIE, ENTRE FILM ET PHOTOGRAPHIE, À SON RYTHME, MAIS AUSSI À CELUI DES RENCONTRES ET DES COLLABORATIONS.

Reproduction p. 84



Extrait de la série *Assiettes*, 2004, tirage photographique sur papier, 30 x 45 cm.

C'est dans les replis de l'image que les choses apparaissent. Il y a bien la peinture et l'histoire de l'art au fond de l'entreprise artistique : ainsi quand dans les musées ou dans l'espace domestique, l'artiste construit des natures mortes ou des vues d'intérieurs, lointains reflets d'intérieurs hollandais. Si formellement ses travaux s'en tiennent éloignés – lui préférant le médium photographique –, la peinture est une présence permanente dans son regard, non pas dans son sens héroïque qui voudrait voir dans l'artiste un inventeur de mondes, mais bien plus dans la capacité de celle-ci à matérialiser à partir des choses du monde, et des plus triviales même, des sensations instantanées, des condensés de sensations, de celles qu'offre l'attention portée aux choses. Rien d'étonnant alors qu'en guise de référence à la peinture et à l'histoire, elle se réfère spontanément au Manet des *Asperges*. En somme, il y a bien chez elle une sorte d'impressionnisme (littéralement entendu) prolongé dans le traitement de ses images, dans la considération du monde environnant par l'éclat subtil des perceptions instantanées.
Mais il en va aussi d'une forme de défi à la perception, avec cette manière d'utiliser le halo d'écrans de téléviseurs pour éclairer des intérieurs familiers, réinventant du coup pas moins que le clair-obscur là où il n'est qu'à peine perceptible. Seul parfois suffit le jeu de la lumière réfléchie par les objets, simples reliefs de table ou désordre commun de la domesticité. L'image se trouvera captée, comme encore ce reflet sur un écran de téléviseur éteint mais transformé en une surface de réflexion de la vie réelle – si l'on peut tenter d'utiliser le mot naïvement !
La vision sur le musée de Bénédicte Hébert dans une pièce vidéographique comme *Le Louvre en 1minute et 23 secondes* ramène une fois encore la chose vue à la sensation. Dans un vertigineux défilement d'images fixes, c'est la collection de peintures du Louvre (mais aussi, envisagé comme développement prévisible du travail, d'autres musées majeurs dans le monde) qui se condense là, ramenant au hasard d'une perception plus que frustrante des éclats de reconnaissance, quand l'œil et la mémoire parviennent à identifier tel ou tel tableau. La démarche de Bénédicte Hébert ici consiste à matérialiser et à densifier des perceptions ordinaires, par accumulation, par série. Avec le projet *Causes communes*, projet collectif en cours – et au long cours ! – mené avec la complicité de l'artiste Benoît Casas, les perceptions ne sont plus seulement de l'ordre du visible mais aussi du lisible : il s'agit de cueillir les documents photographiques d'un millier de pancartes de villes et communes rencontrées au long de routes et d'itinéraires choisis *ad finem*, pour reconstituer visuellement le texte composé d'oulipienne manière (assistée par le Michelin des cartes) par l'écrivain Jacques Jouet, texte fait de noms de communes. Une fois encore, et comme il sera de mise dans les développements même irréguliers de l'œuvre de Bénédicte Hébert, il s'agit décidément de se tenir, entre lisible et visible, sur ce bord étroit qui sépare conscience et imperceptible.
C. D.

Bénédicte Hébert (1967) s'est formée aux Beaux-Arts à Caen, et elle a aussi suivi des études théâtrales. À côté de son travail plastique, elle a des activités liée au théâtre et à la littérature.

2004 : Atelier de C. Cuzin, Paris, « Les mardi de la sirène », carte blanche ; Transat Vidéo, projections vidéos, Hérouville-Saint-Clair.
2003 : FRAC de Basse-Normandie, Oxymory, carte blanche à J. Hubaut ; Toulouse, Le château d'eau
2001 FRAC de Basse-Normandie, exposition collective : « Ma maison dans ta rue ».
2000 : Galerie « L'unique », Caen, installation photo
1999 : Galerie de Nesle, Paris 13
1997 : Artothèque de Caen, exposition Vu d'Ici ; Artécole, Hérouville-Saint-Clair.
1996 : Théâtre Buckleïna, Cracovie (Pologne) ; Galerie Kanonicka, Cracovie ; galerie Sud, Centre Culturel de Bagneux, Prise de Position ; Centre Georges Pompidou, 5e Biennale Internationale du film sur l'art.
1995 : La Manufacture, usine de la Seïta, Le Mans.

ARNAUD JAMMET

CONTRAIREMENT À LA FASCINATION QU'EXERÇAIT L'ART CONCEPTUEL SUR ARNAUD JAMMET QUAND IL ÉTAIT ENCORE AUX BEAUX-ARTS DU HAVRE, C'EST DE NARRATION QU'IL EST ESSENTIELLEMENT QUESTION AVEC LUI AUJOURD'HUI.
LE DESSIN, LA SÉRIGRAPHIE, L'ENCRE NOIRE, LA PROJECTION DIAPOSITIVE, LA VIDÉO SONT AUTANT D'OUTILS ET DE SUPPORTS QUE L'ARTISTE UTILISE POUR PRODUIRE DES IMAGES. DE NOMBREUSES NOTES ET LE SON, EUX, FONT PLUTÔT APPEL À DES IMAGES MENTALES. LA BOURSE OBTENUE EN 2000 A, COMME IL LE SOUHAITAIT, PERMIS À ARNAUD JAMMET DE POURSUIVRE UNE ACTIVITÉ QU'IL QUALIFIE D'« OBSESSIONNELLE ».

Reproduction p. 84



Process d'une semaine qui s'est déroulé à la gare du Havre en 1999.

Arnaud Jammet (né en 1971) vit et travaille au Havre. Diplômé de l'École des Beaux-Arts du Havre en 1996.

Expositions (sélection)

2004 : « LH », multi-écrans (« Marika Bührmann / Arnaud Jammet », Galerie de l'École d'art du Havre)
2003 : « Groupe Cohérent », installation (avec Frantz Zisseler, « Still Virgin », Ipso-Facto, Nantes)
« Versus métamontage » : conférence-fiction (« Art-Architecture », Galerie Duchamp, Yvetot)
« Métamontage », lectures, projections (avec les collectifs Voskhod et Piednu, Galerie FZKKE, Euskirchen, (Allemagne)
2002 : « Dôme », auto-construction et négociations (avec François Trocquet, « Art-Industrie », Flux, Le Havre)
Critique de la noosphère, texte (avec Voskhod, revue IRM, station Mir, Caen)
2001 : « Ubik », diaporama, mannequin (« FABBRICA », Dunkerque, « SOBI-catalyse », Joël Hubaut, Centre d'Art Le Parvis, Ibos)
« Double-jeux », Chorégraphies Urbaines, édition (avec Emmanuelle Vo Dinh, L'Arsenal, Metz)
2000 : « Ces deux-là/Berlin », diaporama (avec Jérôme Ruby, Le Fresnoy, Tourcoing).

C'est arrivé par hasard : invité en 1998 à faire une conférence à l'École d'Art de Quimper, Arnaud Jammet avait préparé un discours théorique qui s'est transformé en un récit improvisé, illustré par les diapositives qu'il avait apportées. Rien de tout cela n'était prévu, mais l'artiste a su utiliser son dérapage, pour créer une nouvelle forme d'allocution qui tient de la théorie réelle et de la divagation spontanée.
L'artiste poursuit cette activité, désormais volontaire, en associant des discours théoriques sur l'art, l'architecture, la société, l'environnement, le langage à des diapositives figurant des images de toutes sortes : furtives, légères, évocatrices, esthétiques, narratives. Cela dépend des lieux où il intervient, des sujets qu'il traite. Avec l'appareil de projection, il peut couper ou accompagner la parole, le récit, à des rythmes toujours différents, selon l'inspiration du moment. Lorsque l'artiste décide de laisser des plages visuelles blanches, il aménage des moments de respiration, d'attente, d'écoute, qui offrent au spectateur la possibilité de revisionner mentalement ce qui vient d'être projeté. Le montage des images arrêtées est comme celui d'un film, dont le seul mouvement, ici, serait le flux, animé mentalement. C'est à partir d'images qu'Arnaud Jammet élabore la structure de sa narration, et non le contraire.
Le discours sur son œuvre aussi était bien rôdé quand nous nous sommes rencontrés. Il m'a parlé des Beaux-Arts et de son intérêt pour l'art conceptuel, raconté sa collaboration avec une chorégraphe, longuement insisté sur son « esprit critique forcené ». Il évoquait son intérêt pour la narration, la signification d'une œuvre, ainsi que pour les « tractations » nécessaires à la mise en place d'une installation, l'intention étant presque plus importante que le résultat.
Mais que réalisait-il précisément ?
Arnaud Jammet sépare son activité en deux : il y a les projections diapositives-conférences d'une part, les « constructions de situations » d'autre part. Ces dernières consistent à élaborer des structures, des principes, conduisant à des créations qui échappent généralement à l'artiste.
Prenons l'exemple d'un dôme léger en plastique qu'il a fabriqué à partir des travaux d'un ingénieur des années cinquante puis installé dans un local commun du bâtiment C.G.M. au Havre. Voilà pour la construction. Les situations sont celles, en tous genres – débats, concerts, repas, expositions – dépendant de la volonté des uns et des autres.
Quand Jammet décline en partie l'invitation à une exposition, en choisissant d'inviter des étudiants d'une école d'art à y participer « à sa place », le geste, le concept, prennent encore le pas sur la réalisation.
Le sens critique est-il compris dans le concept, selon Arnaud Jammet ? C'est important car l'artiste affirme : « Mon sens critique, c'est le seul dieu que j'ai ».
L. N.

VINCENT JUILLARD

SI, COMME IL LE DIT VOLONTIERS, VINCENT JULLIARD FAIT « AVEC LES MOYENS DU BORD », IL TRAVAILLE SUR LE REVERS DU SPECTACULAIRE, ASSOCIANT ENSEMBLE OU TOUR À TOUR GESTE, IMAGE, INSTALLATION, DESSIN, BRICOLAGE, PRISE DE VUE, INSTALLATION, PERFORMANCE, MUSIQUE, OBJET, CINÉMA… CHAQUE PROJET EST À LA FOIS DE L'ORDRE DE LA MISE EN ŒUVRE ET DE LA VÉRIFICATION, ET PREND SENS DANS LE TEMPS DE L'EXPÉRIENCE. C'EST POURQUOI IL A EU BESOIN DU SOUTIEN DE LA DRAC EN 2000, POUR MENER À BIEN UN PROJET DE LONG TERME, EN FAISANT ÉDITER ET IMPRIMER UN PAPIER PEINT CONÇU COMME ÉLÉMENT D'UN PROJET D'INSTALLATION AMBITIEUX ET DÉRISOIRE : LE DÉPLACEMENT D'UN LIEU DANS UN AUTRE PAR RECOUVREMENT DU SECOND PAR L'IMAGE IMPRIMÉE DU PREMIER.

Reproduction p. 85



Vue d'exposition : Parasite, 2001, installation, Galerie du Haïdouc, Bandits-Mages, Bourges.

La question de la réduction des moyens est, sous des formes ou des logiques très variées, une préoccupation de toute la modernité. Mais quand Vincent Julliard s'en saisit, il le fait de manière à la fois littérale et ironique. Littérale quand il développe ses premiers travaux repérés et reconnus par ses pairs : son *théâtre ORL* en particulier. Dans ces performances, il utilise sa bouche comme scène de spectacle pour y jouer toutes sortes de saynètes. Personnages, choses et situations se jouent entre l'intime et l'infime, dans le vis-à-vis de la performance et de sa restitution par la vidéo – mode de restitution qui remet de la distance et trouble la perception de l'échelle des choses. Entre cérémonie secrète et tour de bateleur, ces performances touchent à plusieurs tentations auxquelles Vincent Julliard demeure fidèle avec le temps : celle de la théâtralité (de cette manière d'exposer en s'exposant, en donnant du corps à sa présence, en s'engageant dans la présence et le temps réel, avec une forme de prise de risques sans doute – celle qu'il y a par exemple au concert d'improvisation.
Le plasticien joue là avec la fragilité de la forme, confiant à l'éphémère la tâche de résistance à la réification. Mais il n'y a au demeurant aucun pathos dans le travail, quant bien même le corps ou des images d'enfermement se rejoignent dans la production de sensations plus ou moins ténébrantes. Surtout, l'autre tentation qui traverse l'ensemble du travail, largement aussi fondatrice, est celle de grotesque. Miniaturisation, excès et dérision, tentation burlesque – qui met le regardeur au bord du rire et de la catastrophe —, tout concourt à étayer cette tonalité ambiguë, qui accorde au pathétique sa dimension d'éventualité – et non de fatalité.
Se servir de la fragilité pour faire résistance au définitif : c'est décidément encore une position que dessine la pratique vidéo quand Vincent Julliard proposait ses vidéos de 30 secondes, produites par centaines. L'expérience du cinéma, au travers de la réalisation partagée avec Pascale Bodet du long-métrage *Impeccables Garde-à-vous* en 2004, recoupe les mêmes enjeux. Des personnages se succèdent dans des extérieurs insituables pour réciter des textes poétiques de l'écrivain anglais Edward Lear du XIX[e], connu pour sa *nonsense poetry*. Dans ce travail partagé comme dans le reste de la production de Vincent Julliard, c'est cette pratique de la mise à distance qui caractérise son mode artistique, quelque langage qu'il parle. Dès lors, on aura compris que « bricoler », c'est avant tout se donner les moyens de l'expérience des choses, de toutes choses et même des plus graves, jusqu'à retrouver la formule chère à Samuel Beckett du « bricolage dans l'irrémédiable ».
C. D.

Vincent Julliard (1969) a étudié aux Beaux-Arts de Cherbourg puis de Tourcoing, dont il est sorti diplomé en 1993. Il vit à Cherbourg et selon les projets en cours. En plus des projets d'exposition, il a participé à un grand nombre de festivals et de programmations et d'édition.

Expositions personnelles

2001 : Transat Vidéo, Caen ; Bandits-Mages, Bourges
2000 : FRAC Basse-Normandie, Caen.

Expositions collectives

2001 : « Bricolages », Attitudes, Genève
2000 : Mir, Nantes ; « La valise », Oudon
1999 : Galerie Anton Weller, Paris XIII[e]
Rencontres Vidéo Arts Plastiques, CAC Hérouville-Saint-Clair
1998 : Chapelle des Beaux-Arts, Cherbourg.

Projets cinématographiques

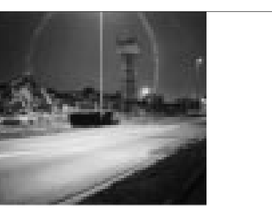
2004 : *Impeccables Garde à vous* (film, 84 mn) en coréalisation avec Pascale Bodet

Édition

2000 : éd. FRAC Basse-Normandie, Courtesy Roudra / Rocaille, flip book.

PHILIPPE KUZNICKI

Reproduction p. 85



Usine Moulinex, Cormelles le Royal, 2004, tirage de contrôle sur papier, 90 x 13 cm.

SI SON TRAVAIL RÉPOND À UN ENGAGEMENT CONTINU DE REGARD SUR LE MONDE, EN PARTICULIER PAR LA PRISE DE VUE PHOTOGRAPHIQUE, SELON UN REGARD À LA FOIS TANTÔT TRÈS PERSONNEL (PAR CE QU'IL Y EST IMPLIQUÉ JUSQU'À ÊTRE SUJET DE LA PHOTO) TANTÔT TRÈS EXTÉRIEUR AUX CHOSES (AVEC LA DISTANCE DU DOCUMENTAIRE), PHILIPPE KUZNICKI A PU PRODUIRE UNE DIZAINE DE TIRAGES AVEC LE SOUTIEN OBTENU DE LA DRAC EN 2002, TIRAGES QUI DONNAIENT LEUR FORME PUBLIQUE, AU FORMAT DE L'EXPOSITION, À SES TRAVAUX PHOTOGRAPHIQUES.

Philippe Kuznicki (1970) est diplômé des écoles des Beaux-Arts du Mans et de Caen. Enseignant en Arts Plastiques, il vit à Caen.

2004 : IUFM Caen
2003 : FRAC Basse-Normandie (exposition personnelle)
2002 : Exposition collective, club Le Conquérant, Caen
2001 : Université de Caen.

Le mot lui paraîtrait sans doute disproportionné, tant sa position le met loin de toute prétention déplacée, mais c'est pourtant un regard de cette sorte qui nourrit sa démarche : un humanisme. Et s'il ne s'agit pas pour lui (pas encore ?) d'un positionnement philosophique comme celui défendu par exemple par un Edward Saïd, c'est en tout cas une attitude existentielle, celle qui consiste à organiser son travail – et sans doute sa vie – autour d'une attention et d'une interrogation sur le corps, en lui-même, de chair et d'os, et comme signe, comme trace.
Une interrogation inquiète, car de ce qui fait l'humain, c'est surtout la faiblesse, la fragilité, les défauts qui font l'objet de son attention. Et cela même si la machine humaine qu'il met en scène souvent – son propre corps, comme s'il n'osait infliger leur propre et brutale réalité aux autres –, paraît résister à la pression du monde, nu métaphoriquement et réellement, mais vivant, mouvant, actif, devant les entraves que sont le poids de la matière vivante, la gravité, l'usure des choses, toutes sensations ou situations révélées en particulier dans leur frottement avec le monde bâti, avec l'architecture.
La démarche est celle plus simplement de l'enquête, dit l'artiste, comme s'il y avait quelque chose à trouver, sinon à prouver, comme s'il fallait faire l'épreuve, par son corps, de ce que disent les traces des autres corps.
Mais le travail de l'artiste est justement de donner forme à cette sensation du monde, pour la transformer en autre chose qu'elle-même, pour donner à voir au-delà du pathos, pour rendre visible non pas le monde tel qu'il apparaît, mais tel qu'il est, pour se faire forme symbolique, et non demeurer forme trouvée. Comme la peinture met une distance à la vision du corps chez un Francis Bacon, que Kuznicki cite volontiers, la photographie permet une autre forme de distance : elle est trop travaillée (lumières, cadrages, et dimension des tirages) pour s'assimiler au reportage, mais évite aussi l'esthétisation, forme cynique de recyclage du pathétique. Preuve encore, s'il en fallait, cet usage cultivé de la poétique de la ruine, qui transforme une réalité crue en métaphore incarnée.
C'est dire que ses paysages urbains, ces friches et lieux improbables sont bien au-delà de tout misérabilisme, et même de tout message étroitement social ; c'est dire que les saynètes immobilisées dans le temps du cliché revendiquent une forme de théâtralité ; c'est dire qu'il y a là une entreprise qui conjugue avec une rare réussite l'ambition du sens et la tension de la forme dans un rapport à l'humaine condition fort.
C. D.

JÉRÔME LE GOFF

Reproduction p. 86



Démaquillage, 2004, vidéo, en collaboration avec Cetusss.

C'EST AU COURS DE SON POST-DIPLÔME À MARSEILLE QUE JÉRÔME LE GOFF DÉCOUVRE LA PEINTURE. IL CHOISIT L'HUILE PARCE QU'IL SE SOUVIENT AVOIR ÉTÉ FRAPPÉ PAR L'ODEUR EN ENTRANT DANS UN ATELIER. LA « TRANSE » QUI L'AVAIT ALORS AGITÉ NE LE QUITTERA PLUS. C'EST AUX BEAUX-ARTS DE MARSEILLE QU'IL CRÉE D'AUTRE PART UNE GALERIE, « LA GRANDE PIRATE », DANS LAQUELLE SE MATÉRIALISE SON INTÉRÊT POUR LES ACTIONS MARGINALES ET LES PERFORMANCES DE GROUPE. AUJOURD'HUI IL CONTINUE À PEINDRE À L'HUILE TOUT EN AYANT RÉUSSI À RÉUNIR DANS UN SPECTACLE – EN PARTIE FINANCÉ PAR LA DRAC EN 2001 – CE QUI EST AU CŒUR DE SON TRAVAIL DEPUIS TOUJOURS : LE CORPS, LA PEINTURE, LA VIDÉO ET LE SPECTACLE VIVANT.

Au Havre chez lui, et à chacune de nos rencontres, Jérôme Le Goff me donnait l'impression d'être quelqu'un de réservé, de timide même.
Pourtant, dans ses vidéos où il incarne des personnages, ceux-ci se caractérisent par leur exubérance. On le voit ici qui s'amuse, là qui se ridiculise, se déguise, se déshabille, détourne des objets dans des mises en scènes burlesques. Tout cela avec désinvolture et humour est-il besoin de le souligner.
Qu'il pratique la vidéo ou qu'il peigne, qu'il fasse des performances ou mette en scène des spectacles, Jérôme Le Goff traite toujours du corps et de ses multiples expressions.
Il réalise ses premières vidéos avec Sophie Lebel en 2000. Leur méthode alors est simple : d'abord tourner de nombreuses saynètes, rapidement, en enchaînant les tournages. Ensuite, ajuster, trier, découper et mixer les images, les sons.
Surprise, vidéo d'à peine deux minutes, montre un écran noir et fait entendre des chuchotements, les préparatifs d'un anniversaire surprise. Mais quand les lumières s'allument et au lieu de voir des personnes accueillir l'invité, on découvre des jouets – à qui on a prêté des voix – qui se balancent : un éléphant, un ours, un clowns, une souris, tous montés sur une base arrondie, qui tournoient et s'amusent, finissant éméchés et beuglant des chants populaires. Dans cette vidéo ce sont des humains qui prêtent leurs voix à des jouets, dans une autre plus complexe, on ne sait pas au juste où se situent l'animal et l'homme. Deux joggers courent dans un bois en sautant des obstacles de manière étrange, peut-être animale. Cette étrangeté est soulignée par des aboiements (off) tandis qu'un chien (visiblement muet) les accompagne tranquillement.
Dépassant rarement deux minutes, ces vidéos oscillent entre une folie douce, l'absurde et une simplicité des situations, des mises en scènes. C'est avec humour, dérision et spontanéité que ces improvisations s'inscrivent dans un monde du spectacle fait de bouts de ficelles.
Nous avons parlé de ce qui le fascine depuis toujours : le langage du corps.
Cette obsession est au centre du film intitulé *Parabellum*, réalisé en 2004 et découpé en plusieurs chapitres, mettant en scène dans toutes sortes d'actions, des hommes et des femmes toujours nus. Corps nus qui sont, pour Jérôme Le Goff en opposition des « parabellum » du titre définis comme « support du ridicule avec une douceur bienveillante ». L'image est accélérée, ralentie, montée à l'envers. Il y a des superpositions, des mélanges entre le spectacle (les corps évoluent sur une scène de théâtre) et la technique vidéo. Peu d'accessoires, aucune parole dans la bande sonore. Ici le banal se transforme en magie.
L. N.

Jérôme Le Goff (né en 1968) vit et travaille au Havre.
Diplômé de l'École des Beaux-Arts de Marseille en 1995.

Expositions récentes

2004 : *Parabellum* projection de ce long métrage au Musée des Beaux-Arts de Rouen, sélection du FRAC Haute-Normandie ; « Escale » résidence d'artistes internationaux, îles du Frioul ; « Lebel et Le Goff » 2e biennale d'art contemporain de Pont-Audemer
2003 : « Lebel et Le Goff », Galerie Du Bellay, Rouen
2002 : « Vies privées, privées de quoi ? », Galerie du Tableau, Marseille ; « Lebel et Le Goff », centre d'Art ART'O, Aubervillier
2000 : « Lebel et Le Goff », Galerie de l'École d'Art du Havre ; « Lebel et Le Goff », Galerie Du Bellay, Rouen ; « imageries », Galerie éof, Paris
1999 : « Marseille-Montpellier », Boisson Atelier d'Artistes de la ville de Marseille ; « Biennale de Rome », Italie
1998 : « Budapest-Marseille », Ludwig Museum Budapest.

ISABELLE LE MINH

Reproduction p. 81

ORGANISÉE ET RÉFLÉCHIE, LA DÉMARCHE D'ISABELLE LE MINH S'EST CONSTRUITE AUTOUR D'UN PROCESSUS PHOTOGRAPHIQUE : UNE DÉMARCHE ASSEZ EXPLORATRICE ET SPÉCULATIVE POUR NOURRIR UNE RÉFLEXION SUR L'IMAGE BIEN PLUS QUE SUR LE MÉDIUM LUI-MÊME. AUSSI, SON TRAVAIL COMPREND TOUT À LA FOIS LA SAISIE PHOTOGRAPHIQUE ET LA PRÉPARATION DES IMAGES, DES DISPOSITIFS. C'EST LA PRÉPARATION DE DEUX D'ENTRE EUX QUI A VALU LE SOUTIEN DE LA DRAC EN 2003 : LES *PROJETS DIORAMA READY-MADE* ET *PERSONNAGE SPECTATEUR* DEMANDAIENT DES REPÉRAGES ET DE LA PRÉPARATION, VOIRE DE LA MISE EN SCÈNE, DONC DU TEMPS ET UN PEU DE MOYENS TECHNIQUES AINSI RENDUS ACCESSIBLES.



Café Mancel. Caen, 2003 (travail préparatoire), image numérique d'après négatif 4 x 5".

Isabelle Le Minh est diplômée de l'École Nationale de la Photographie d'Arles (1996), après une première vie professionnelle à Berlin. En prolongement de son travail artistique, et de sa participation à de nombreuses expositions (y compris en tant que commissaire), elle se consacre également à des activités pédagogiques.

Expositions

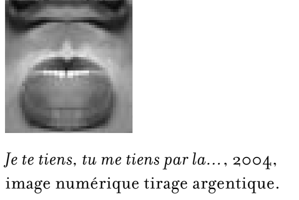
2004 : Festival Images 04, Vevey, Suisse
2003 : « Comestible ? » Ensad, Paris.
« Entre-laps », Station Mir, Hérouville-Saint-Clair.
« Complex-Tri#4 », L'Hôtel, Galerie de l'École des Beaux-Arts de Caen
2002 : Réseau de galeries Basse-Normandie, Wharf, CAC, Hérouville-Saint-Clair
2001 : Salon de la Jeune Création, Grande Halle de La Villette, Paris (prix)
1997 : « La perception et la représentation de l'espace », Maison des Rencontres Internationales de la Photographie, Arles ; EB-A de Gloucester, Grande-Bretagne
1996 : « Ça a été », galerie Jacques Barbier, Paris
1993 : « Berlin, Berlues », Librairie Le Cheval-Crayon, Bayeux, 1993 (exposition personnelle)
1992 : « Unterwegs Berlin », FNAC, Berlin.

Sans se réduire à une chronologie étroite, l'évolution du travail sur plus de dix années de pratique fait apparaître un élargissement des problématiques et des questions qui portent l'entreprise, comme si chaque série (mais il vaudrait peut-être mieux parler de séquences, dans la mesure où il s'agit plutôt de périodes de travail que d'accumulation d'objets) permettait de donner de plus en plus d'ambition à l'affirmation de l'artiste : « la question centrale, c'est la question du regard ». D'où sa prise en compte élargie des conditions complexes et des déterminations superposées qui qualifient en effet nos regards. Aux situations trouvées ou constats visuels, elle préfère des images concertées. Ainsi quand elle réunit ces étranges paysages envahis de sacs plastiques poussés par le vent, formant d'étranges floraisons. Mais ces images ne rendent pas seulement compte du phénomène de la pollution par ces objets, aussi innocents à l'unité que menaçants dans leur nombre : elles utilisent aussi leurs propres ambiguïtés en tant qu'image, capables de joliesse en même temps que d'alarme. Telle est la condition de l'expérience du regard, qui se fait par assemblage d'images, succession, juxtaposition ou superposition ; qui procède, pourrait-on dire, du montage. Ainsi, la série *Parure* est faite de l'association de paysages pollués associés en diptyque à des images noir et blanc d'espaces industriels désertés. Les renvois permanents d'une image à une autre – comme dans cette autre série où des noirs insondables répondent à leurs vis-à-vis blancs acérés d'objets métalliques menaçants vus à l'abattoir – installent le récepteur dans une position active, celle du « scanning inconscient », selon le mot de l'historien d'art Anton Ehrenzweig, en quoi consiste notre perception et plus encore notre perception esthétique. Ainsi, il est tout naturel qu'Isabelle Le Minh utilise aussi la prise de vue vidéo, sans pour autant modifier la nature de son entreprise. Car il s'agit encore d'associer à une prise de réel son élaboration fine (par la précision technique : lourdeur de la prise de vue à la chambre et / ou de la mise en scène parfois nécessaires) à la nature fictionnelle de toute image. Fiction nécessaire qui inclut le regardeur, la société, l'histoire générale et individuelle, langages et codes culturels inclus. La modernité a visité un par un ces points de condition des choses. Isabelle Le Minh n'en ignore rien, ni la peinture comme condition d'origine de la photographie, ni la verve authentificatrice du cliché, pas plus que les distances dans les représentations théâtrales ou plastiques, par exemple, au moment de l'art conceptuel, ni les puissances de récit que savent incarner le cinéma et ses dérivés. Dans l'après-modernité où nous sommes et où travaille cette artiste, il faut « faire avec » cet héritage sans s'en trouver appesanti ni empêché. Ce qu'elle réussit exemplairement, avec intelligence mais sans tapage.
C. D.

PATRICK LEBRET

Reproduction p. 86

À LA FIN DES ANNÉES 80 PATRICK LEBRET FAISAIT PARTIE D'UN GROUPE DE MUSIQUE EXPÉRIMENTALE. IL AVAIT À PEINE VINGT ANS. AUJOURD'HUI LE SON, CRÉÉ ET ARRANGÉ SUR UN ORDINATEUR, OCCUPE ENCORE UNE PLACE IMPORTANTE DANS SON TRAVAIL. IL Y A AUSSI LES SONS ENGENDRÉS PAR LES MÉCANISMES QUE LEBRET À LONGTEMPS FABRIQUÉS. SON SOUHAIT DE CHANGER RADICALEMENT DE FORME EN IMAGINANT RÉALISER DES PEINTURES SUR BOIS COMPOSÉES DE GOUDRON ET REPRODUISANT CERTAINS MOTIFS URBAINS ÉTAIT L'OBJET DE SA DEMANDE À LA DRAC EN 2000. EN ATTENDANT, COMME BEAUCOUP D'ARTISTES, LEBRET A RÉALISÉ D'AUTRES ŒUVRES.



Je te tiens, tu me tiens par la…, 2004, image numérique tirage argentique.

Au début, c'est-à-dire il y a une quinzaine d'années, Patrick Lebret fabriquait ses œuvres à partir d'objets de récupération, bricolés, assemblés.
Ce sont alors des planches de métal rouillé qu'il courbe pour leur donner l'aspect d'une baignoire, avec des petits bateaux en plastique suspendus par des cordelettes, au-dessus. C'est un petit théâtre et son rideau pourpre qui lorsqu'il se lève, découvre trois têtes de porc violemment enfoncées sur des pics métalliques. Tout est là pour évoquer le monde du spectacle populaire : deux marches, des appliques lumineuses de part et d'autre d'une petite scène, et au-dessus, des plinthes recouvertes de dorures. Là encore du toc, de la récup', du contre-plaqué, de l'adhésif, du bricolé.
Après, c'est-à-dire cinq ans plus tard, le travail de Patrick Lebret se déploie dans l'espace. *Rosiers grimpants* présente des boutons de roses séchés disposés sur du fil de fer barbelé flambant neuf, lui-même accroché à un grillage quadrillé. Enfin, l'artiste a disséminé sur le grillage des poches de perfusion, peut-être pour faire croire à la tentative de les réanimer. À moins que ce soit, au contraire, pour renforcer le caractère morbide de la scène.
Encore une fois l'artiste élabore des dispositifs où le noir et l'attrayant se mêlent. Patrick Lebret évoque volontiers son attirance pour le morbide et situe son travail à la frontière du dramatique et de l'enfantin, avec parfois des mélanges. Patrick Lebret développe la même énergie et le même plaisir que les enfants quand ils construisent leurs rêves à partir de rien. Il en est ainsi, encore, lorsqu'il s'amuse à faire des jeux de mots avec ses titres. C'est un humour simple et direct. Efficace. Plus récemment Patrick Lebret réalisait à Gand une installation sonore – le son est omniprésent dans ses pièces – où sur le trottoir en bas d'un immeuble, les passants pouvaient voir une énorme pile d'assiettes cassées. Au dessus, un son sortait d'un appartement : on entendait un couple se disputer violemment.
On imaginait l'artiste caché derrière un arbre, observant la réaction des gens à qui il avait fait une farce. C'est ça le travail de Patrick Lebret : il mêle le tragique au rire, avec peu de moyens et implique le public presque malgré lui.
Aujourd'hui il n'est plus question de mécanisme, ni de son. Ses installations se sont simplifiées. Il prend un chewing-gum rose. Il le mâche. Il l'étire sur un fond de camouflage de la même couleur. Il en fait une toile d'araignée géante qu'il installe dans un coin, où on imagine qu'il soit possible de s'engluer. Tournant chez un artiste qui ne veut pas s'enfermer dans un seul genre.
L. N.

Patrick Lebret (né en 1966) vit et travaille à Paris. DNSEP en 1983, Institut des Hautes-Études, Paris 1992. Co-fondateur du SPOT, au Havre.

Expositions personnelles

2003 : Galerij De Ziener, Asse (Belgique)
2002 : Donation Prassinos, St-Remy de Provence
1998 : FRAC Haute-Normandie, Rouen ; Galerie Brownstone, Paris
1997 : Galerie Météo, Paris
1995 : CAPC Bordeaux

Expositions collectives

2004 : « R1 » commissaire P. Van Cauteren Hambourg (Allemagne) ; « Amicalement votre » Lille 2004 ; musée de Tourcoing, Y. Brochard
2003 : Triennale de Haïfa Musée d'Haïfa (Israel) Daniella Talmor
2002 : « Van stof tot Asse » Galerij De Ziener, Asse ; « Le Regard » Musée des Beaux-Arts, Rouen
2001 : « Sonsbeek 9 » Arnhem, (Hollande) Jan Hoet ; « Purple Orchid » Dallas, (USA) ; « Sampling » Galerie Glassbox, Paris
2000 : Biennal de Fukuoka, Museum Of Asia, Fukuoka (Japon) ; « Over The Edges » S. MA. K, Gand (Belgique) J. Hoet
1999 : Muka, Auckland (New Zealand) Galerie Brownstone, Paris.

BERNARD LEGAY

L'ATELIER DE BERNARD LEGAY EST UNE EXTENSION DU TABLEAU, UN TERRAIN D'APPROCHE, UNE ZONE SENSIBLE. UNE PALETTE. COMME DANS LE TABLEAU LUI-MÊME, IL S'Y JOUE UNE OPÉRATION CARACTÉRISTIQUE DE LA PEINTURE : LA CONVERSION DE LA DURÉE EN TEMPS, DU TEMPS VÉCU AU TEMPS DE L'ŒUVRE, DE L'HISTOIRE DE L'INDIVIDU ET DE SON ÂGE RÉEL EN TEMPS DE L'HISTOIRE. L'AIDE REÇUE EN 2001, QUI FAISAIT SUITE À UN PREMIER SOUTIEN EN 1997, ÉTAIT ESSENTIELLEMENT DESTINÉE À AUTORISER QUE LA DURÉE S'INSTALLE DANS L'ATELIER, CE QUE LES PEINTRES NOMMENT LEUR TRAVAIL, QUI EST FAIT BIEN SÛR DU TEMPS OÙ ILS SE DÉMÈNENT, DE LEUR DÉPLOIEMENT D'ÉNERGIE, MAIS AUSSI DU TEMPS INQUANTIFIABLE OÙ LA PEINTURE ELLE-MÊME TRAVAILLE.

Reproduction p. 87



Vue d'atelier, 2004, La Fonderie à Hérouville-Saint-Clair.

Bernard Legay (1956) a grandi en Normandie.
Il vit et travaille à Saint-Martin-de-Fontenay.

Expositions personnelles

2002 : « Faire avec… », Tohu Bohu, Marseille
1989 : Hôtel D'Escoville, Caen
2000 : « Là où j'en suis », Artothèque de Caen (catalogue) ; « Les émergents », Galerie L'unique, Caen
1995 : Galerie CNR 23, Bayeux
1991 : Collège du chemin vert et Galerie 175, Caen.

Expositions collectives

2003 : « Le temps de la Nature », Montauban
2001 : Salon d'art contemporain, Valognes (prix Millet)
2000 : « Parcours croisés », Cambremer
1999 : « Chantier », La Fonderie, Hérouville-St-Clair
1997 : « Domaines appropriés », Musée Morinière, Coutances
1993 : « Paysages, Saint-Cénéri » ; Retour au paysage, Galerie CNR 23, Bayeux
1990 : « La pittura e cosa mentale », Église Saint-Étienne, Caen
1989 : Centre des Congrès, Bordeaux.

Collections

Artothèque, Caen ; Musée de Lisieux ;
FRAC Basse-Normandie.

La parole est sûre, qui lâche des phrases nettes, bien réfléchies, détachées entre des silences denses. La voix décrit les choses, les matières, mais y rajoute la gravité, celle qui fait tomber les vieux murs mais aussi celle qui entretient les projets, sûrs à la fois de leur nécessité et de leur dérision. Il y a un fatalisme noir chez Legay, une neurasthénie que plusieurs modernes ont habité déjà, un pessimisme à la Blanchot. Tout est là en état de chantier, mais d'un chantier de déconstruction : une telle sorte de chantier suppose aussi cependant de ne pas chômer, de traiter les choses les unes après les autres.
De prendre du temps, une fois encore. Ainsi Bernard Legay a associé la participation de plantes vertes à certainement de ses œuvres, cette tablette où au milieu de croûtes de peinture, une plante grasse lance ses piques au vert tendre. La poussée végétale prend à son tour le relais du temps. Mais végétatif ne veut pas dire inactif. La verve végétale s'est même généralisée : la palette de l'artiste emprunte au lichen ses couleurs, mais aussi sa ténacité. Dans *Les Efflorescences* (2001-2002), ces tableaux à l'abstraction très matérielle, très chosistes, il y a cependant un dynamisme, celui de l'explosion, de l'expansion. Et dans les *Desquamations* (1998), la matière picturale semble vouloir retourner à l'écorce ou revenir au magma, à l'humus. D'ailleurs, si le ressassement de l'humus fait image dans les tableaux, Bernard Legay a aussi été le chercher là où il était, ce phénomène de l'accident végétal : dans la nature. Il a laissé des toiles se faire dans les sous-bois, par événements naturels : présentées enroulées, comme des stocks de preuves, les *Peintures du dimanche* (1998-2000) sont une manière d'enregistrer le monde, captation dont le peintre n'est que le premier spectateur. Mais l'histoire du temps ne serait rien si elle n'était vécue par les hommes.
Ils apparaissent dans les décombres, photographies déposées ça et là sur une face colorée d'un bloc de gravas, au sol de l'atelier, quand se mêle le portrait intime et l'extime de la ruine. Bernard Legay dompte la catastrophe des jours en relevant parfois un de ces fragments : un morceau se redresse, retrouve la frontalité du tableau. Sa manière de faire de la « peinture d'histoire », dit-il encore. Mais rien n'est acquis, puisque chaque exposition est une page blanche et qu'il faut refaire cette organisation de la ruine à chaque fois. Le vocabulaire est là, mais faire des phrases demande une concentration que le temps met à rude épreuve. Au bout d'un moment de parler, le peintre ralentit son débit. Plus rares, mais toujours fermes, les propos et les images s'installent, solides. Une pensée pour un livre, pour une trouvaille dans les objets de la brocante, à quoi se résume parfois la trace de la vie. De brique et de breloque. Et parfois, aussi, il y a un rire.
C. D.

KACHA LEGRAND

L'OBTENTION DE LA BOURSE EN 2000 COÏNCIDAIT PARFAITEMENT AVEC LE DÉSIR CROISSANT DE KACHA LEGRAND DE RÉALISER DES ŒUVRES MULTIMEDIAS. LE FESTIVAL « VIVA-CITÉ » À ROUEN FUT L'OCCASION IDÉALE D'EXPOSER ROUGE, COFINANCÉE PAR LA DRAC. L'AIDE MATÉRIELLE ET LOGISTIQUE QUE L'ARTISTE A TROUVÉE D'AUTRE PART, LUI A PERMIS DE FINALISER L'INSTALLATION DANS LAQUELLE LA MAÎTRISE TECHNIQUE ÉTAIT NÉCESSAIRE. IL S'AGISSAIT D'ÉTABLIR UN DIALOGUE ENTRE UNE SCULPTURE LUMINEUSE CUBIQUE ROUGE ET UNE VIDÉO-PROJECTION. LA DIFFICULTÉ RÉSIDAIT SURTOUT DANS LE FAIT DE MAINTENIR LE MOUVEMENT VERTICAL DU CUBE SUR UN AXE DE PLUSIEURS MÈTRES. L'ŒUVRE A ÉTÉ RÉALISÉE EN 2001. PARI TENU ET GAGNÉ !

Reproduction p. 87

Pierres, 2000, images extraites de la vidéo, collection FRAC Haute-Normandie.

Kacha Legrand (née en 1960) vit et travaille à Bois-Guillaume.
Diplômée de l'École Régionale des Beaux-Arts de Rouen en 1983.

Expositions personnelles

2001 : « Rouge Vision Nocturne » Atelier 231 Festival Viva-Cité Sotteville-Lès-Rouen
1999 : « Portes puits axes » Galerie d'Art Municipale, Cahors
1995 : « Albedo Rubedo » Galerie du Haut Pavé, Paris ; « Transmutation Galerie » de l'école des Beaux-Arts Cherbourg
1992 : « Lieux de Passage » Grande Galerie de l'École des Beaux-Arts Rouen.

Expositions collectives

2005 : « Mémoires d'hommes, murmures d'arbres » Festival Viva Cité CHBP
2005 : « Plantations » Abbaye de Jumièges
2004 : « Vague 2 : Hommages et Digressions » Musée André Malraux, Le Havre
2003 : « Matières & Mémoires » FRAC Haute-Normandie
2001 : « Le Début » Atelier 231 Festival Viva-Cité
1998 : École supérieure d'Art d'Aix-en-Provence.

Collections publiques

2002-2003 : FRAC Haute-Normandie
1998 : Carré des Arts Nimes.

Kacha Legrand habite à Bois-Guillaume, à quelques minutes de la gare de Rouen. Son atelier, situé au sous-sol de la maison, sert plus de lieu de stockage que d'espace de travail, maintenant que l'artiste tourne des vidéos.
Kacha Legrand porte une attention particulière à la symbolique des formes, le rond intervenant en référence au ciel, bien sûr, le carré pour la terre. Élémentaire. Même les noms l'intéressent dans ce sens, la poussant à employer ce brun roux que l'on appelle bizarrement « violet de mars ».
Les couleurs aussi seront vues pour leur connotation symbolique, les terres, les bruns étant associés à la matière, à la stabilité, comme il est naturel, le bleu sombre étant lié au spirituel, à l'immatériel. Pourquoi ces symboles simples ?
Il paraissent rassurer l'artiste. « Ils me donnent la force de suivre mon chemin, ils balisent ma route », dit-elle.
En opposition, peut-être, à ces préoccupations plus ou moins cosmiques, elle utilise le plastique, le papier bleu foncé dont on se sert pour protéger les endives de la lumière, des cadres en bois. L'artiste parait puiser sa force autant dans le travail de la matière que dans l'inspiration qui naît des symboles, de l'interprétation, des visions, des rêves. En ce sens, nombre de ses œuvres, portent des titres évocateurs, pour parler de passage, d'un monde à un autre, d'une interprétation à une forme : *Axes, Puits, Portes, Tunnels, Labyrinthes*… On trouve là, d'autre part, des connotations sombres, sans retour possible.
Axes, Puits, Portes, sont figurés par des caissons de bois dont les formes correspondent aux titres : deux caissons rectangulaires forment un axe, un caisson carré profond formera un « puits », et des rectangles accrochés au mur des « portes ». Dans les caissons, sur des plaques de verre fixées les unes sous les autres, sont collés, à intervalles réguliers, des petits ronds de papier brûlés. Les moins brûlés (les plus clairs) au fond, les plus noircis devant.
Pour que la « luminosité provienne des profondeurs » précise Kacha Legrand. Avec la vidéo *Pierres*, là encore, la clarté parait naître de l'obscurité. Un plan fixe montre deux pierres qui partent des deux coins supérieurs de l'écran, qui se rapprochent et grossissent progressivement, pour finalement se confondre en une seule. Les pierres claires et poreuses, criblées de trous, évoquent nettement la lune qui, ici, se dédouble et s'unit à elle-même. L'artiste atteint là un équilibre étonnant entre la pureté visuelle, la beauté du rythme, de la forme, et le vide terriblement oppressant qui embrasse l'ensemble.
L. N.

PATRICE LEMARIÉ

Reproduction p. 88

AVEC LA SÉRIE DE *NUS MONTANT LES ESCALIERS* – RÉALISÉE GRÂCE À LA DRAC EN 2002 —, PATRICE LEMARIÉ RENOUE AVEC LES GRANDS FORMATS QU'IL PEINT AUX BEAUX-ARTS DE PARIS ET LAISSE DE CÔTÉ POUR DE PLUS PETITS DONT IL APPRÉCIE LA DYNAMIQUE. LES FORMATS ONT ÉVOLUÉ, MAIS SON INTÉRÊT POUR LES PEINTRES AMÉRICAINS DES ANNÉES 50 ET 60 QU'IL QUALIFIE DE « HÉROS DE L'APRÈS-GUERRE », NE L'A JAMAIS QUITTÉ. C'EST DONC À PARTIR DE CES RÉFÉRENCES QUE SA RÉFLEXION ET SA PRATIQUE ARTISTIQUE ÉVOLUENT. IL LAISSE ALORS DE CÔTÉ LA PEINTURE ET LES PINCEAUX POUR SE CONCENTRER SUR LA SÉRIE ET DE NOUVEAUX PROCÉDÉS DE PRODUCTION, ALLANT DE L'ENDUIT COLORÉ À L'ORDINATEUR.

Cri aaah (origine), 2001, enduit sur médium, 24 x 24 cm.

Patrice Lemarié (né en 1966) vit et travaille au Havre. Diplômé de l'ENSBA de Paris en 1991 et d'un CAPES d'Arts Plastiques en 1995.

Expositions collectives/bourse

2003 : « Still Virgin », Galerie Ipso-Facto, Nantes
2002 : Aide à la création, DRAC Haute-Normandie
2001 : « Lieux communs », AA, Le Havre
2000-2001 : « Jardins temporaires », Le Havre
1993 : « Portes ouvertes Ateliers de Belleville »
1991-1992 : « Salon de Montrouge ».

Le mot dans la toile, on l'a déjà vu avec Roy Lichtenstein et Jasper Johns. Chez Lichtenstein, les bulles se raccordent aux personnages dessinés. Chez Johns ce sont les chiffres au pochoir. L'originalité du travail de Patrice Lemarié serait de séparer le mot de son référent. Il extrait des onomatopées de râles ou de hurlements et les inscrit sur des planches. Car Lemarié ne travaille pas sur toile, mais sur d'épaisses planches de bois, généralement de petits formats allongés ou carrés.
La série qu'il intitule *stèles* rend – selon ses propres termes – un hommage « appuyé » à Jasper Johns. Si hommage il y a, ne serait-il pas un peu trop près du modèle passant des chiffres (de Johns) aux lettres (Lemarié) ? Mais l'intérêt de ce travail est ailleurs. Viendrait-il de là où l'artiste situe une partie de ses enjeux, dans l'élaboration des œuvres grâce à une technique particulière qu'il pratique systématiquement depuis des années, technique consistant à recouvrir de couches successives le bois d'un enduit coloré et teinté dans la masse, à poncer, ensuite, chaque strate, et à la badigeonner d'une autre couche d'enduit, qu'il ponce à nouveau ? Lorsque l'artiste inscrit ses reliefs sur la planche, il les creuse à la chignole puis les rebouche avec un enduit coloré et les ponce. Le motif apparait grâce à la matière colorée dans la masse fortement lissée. Est-ce la profession de son père plâtrier qui a donné à Patrice Lemarié le goût du travail manuel, celui de l'enduit en particulier ? Avec cette technique, l'artiste pose puis efface et révèle le motif qu'il ancre dans la matière. Son travail autour des onomatopées se situe dans un interstice. Précisons : il prendrait son départ chez Johns pour aller vers Lichtenstein en créant une œuvre hybride de toutes ces forces-là. L'artiste ne dit-il pas « Je me sers des images pour refaire des images » ? Aujourd'hui il travaille sur de plus grands formats, à partir d'images comme celle du *Nu descendant un escalier*, mais prise dans un manuel de décoration, et détournée : c'est une femme et elle monte. Lemarié reproduit l'image, la décline en la modifiant légèrement, pour créer un mouvement dans la décomposition visuelle, mais planche par planche. Le passé l'intéresse. Il s'en inspire, visiblement. Patrice Lemarié précise qu'il considère sa pratique comme un recyclage d'images. L'intérêt pour lui est de prolonger, d'ouvrir, de transformer un héritage artistique, comprenant son propre travail, en s'ancrant dans la contemporanéité. À partir de là il crée son univers.
L. N.

CYRIL LEPETIT

Reproduction p. 88

LA DEMANDE DE SOUTIEN OBTENU EN 2000 S'INSCRIT DANS UNE DÉMARCHE QUI N'A CESSÉ DEPUIS DE SE DÉVELOPPER, ET ELLE MARQUE D'AILLEURS UN MOMENT IMPORTANT, UN PASSAGE ; ELLE PORTAIT SUR LA RÉALISATION D'UN OBJET FILMIQUE QUI ENVISAGEAIT DE RASSEMBLER ET DE DONNER FORME À SIX OU SEPT ANNÉES DE TRAVAIL, AU TRAVERS DE CE QUI SE PRÉSENTAIT COMME UN FILM-MÉMOIRE, QUI CHERCHE À FAIRE APPARAÎTRE DANS SA CONTINUITÉ UNE PRATIQUE DE LA PERFORMANCE ET DE L'ACTION. LE TRAVAIL PAR FRAGMENT, PAR MOMENT, PAR PROJET, A PRIS AUJOURD'HUI UNE DIMENSION PROPRE ET RECONNUE, CELLE D'UN « ART DE SOI » AUQUEL INVITE CYRIL LEPETIT.



Image extraite de *Fontaine Chantante (Dartington's Garden*, Grande-Bretagne), 2000, vidéo.

Au départ, il y a l'*ego*, comme une chose rare tout autant que comme une chose banale. Rare parce que bien sûr, appartenant à chacun, il est unique, exclusif et précieux. Banal parce que des *egos*, il en y a partout, en somme : en chacun de nous. Cyril Lepetit se tient exactement entre ces deux pôles de l'*ego*. Pour une part, héros de son œuvre ou au moins rôle principal, il s'inscrit dans ces modes contemporains de l'autoportrait : quand, au nom de l'art, la limite entre sphère intime, secrète et sphère publique, sociale voire spectaculaire se brouille. Surtout quand c'est ce lieu précis de la vie de la psyché qui est au centre : ce lieu du désir – et plus précisément du désir sexué plus encore que sexuel —, lieu sans lieu et qui est partout, et demeure insaisissable. Cyril Lepetit raconte-t-il sa vie ? Le « je » qui parle dans certains de ses récits, épisodes ou dispositifs lui doit sans doute beaucoup ; et c'est lui encore qui apparaît, avec une beauté un peu trop énigmatique pour être vraiment angélique, dans telle ou telle de ses photographies, films ou dessins. Mais le jeu de l'identité n'est pas de simple narcissisme. C'est même précisément, comme le note l'artiste, le « croisement des identités » qui est au cœur de son travail, jusqu'au goût du travestissement (se faire autre soi-même) et du voyage (rencontrer l'autre) ; l'autre par sa différence – différence culturelle, différence sexuelle —, l'autre comme miroir, comme le semblable, dans l'homosexualité ou dans l'autosexualité. Le désir se construit à plusieurs, d'où le besoin d'expression même de ce qui est le plus privé ; d'où encore cette attention à construire des dispositifs ouverts à l'autre (simple visiteur ou complice engagé), en quoi consistent souvent les projets de l'artiste. Avec liberté, hardiesse, et sens du jeu et du jouir, Cyril Lepetit parvient ainsi, tantôt en héros narcissique tantôt en maître de cérémonie magnanime, à emmener le spectateur dans un univers de phantasme, mécanique indocile où précisément fiction et identité vécue se distinguent à peine ou même cherchent à se confondre. Fantaisies cultivées, pastorales hardies, secrets d'alcôves adolescentes, machines célibataires et libidinales, Cyril Lepetit a surtout d'ores et déjà réussi à donner la consistance d'œuvre à l'ensemble de ses propositions fragiles, par la cohérence de sa position, par la capacité créer des situations partagées et à en rendre compte (avec la vidéo par exemple, ou par le livre). Et encore par son ouverture au travail d'autres artistes, invités à « se montrer » dans le cadre du programme dû à son initiative, *International Exhibitionist*, dans le double sens qu'une oreille française peut prêter au mot anglais d'*exhibition*, écho à l'exhibitionnisme que la société réprouve, mais aussi nom ordinaire pour désigner l'exposition en langue anglaise. De l'art de soi à une conscience partagée, joueuse et stimulante, telle semble être la ligne que Cyril Lepetit s'est donnée, et qu'il habite avec détermination et désinvolture, avec provocation et délicatesse.
C. D.

Cyril Lepetit (1970) a vécu en Normandie, mais vit et travaille désormais à Londres. Il est diplômé de l'École des Beaux-Arts de Caen (1995). Il a aussi étudié à l'Ulster College of Art à Belfast.

Expositions

2004 : « Infidélité respectueuse », Wharf, CAC Hérouville-Saint-Clair (personnelle) ; Biennale de Liverpool, Liverpool
2002 : Haloua, Kufa Gallery, London Biennale, Londres (personnelle)
2001 : « Sculpture Génétique » : Galerie Art Concept, Paris
1999 : « Un endroit qui dépasse », Takaoka Beat Centre, Toyama, Japon (personnelle)
« Made in Taïwan », Whashang-Art-District, Taipei (personnelle)
1998 : « Carte blanche à Charles Dreyfus », Galerie Lara Vincy, Paris
1997 : « Pulsion Partielle », FRAC Basse-Normandie, Caen (personnelle)
1996 : festival Bandits-Mages, Bourges
1993 : festival Polyphonix 27, Centre Culturel, Cherbourg.

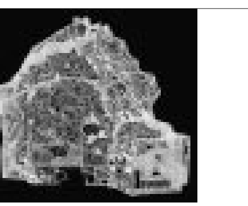
Publications

2004 : *Infidélité Respectueuse*, livre, 250 pages.
www.lepetitcyril.com

MARIE-ROSE LORTET

Reproduction p. 89

EN 2001 LA BOURSE DE LA DRAC PERMET À MARIE-ROSE LORTET D'ENTREPRENDRE LA RÉALISATION D'UNE MULTITUDE DE FIGURES TISSÉES DE FIL BLANC. 365 PRÉCISÉMENT, POUR SIGNIFIER QUE CHACUNE D'ENTRE ELLES CORRESPOND À UN JOUR DE L'ANNÉE. BIEN ENTENDU, IL LUI A ÉTÉ IMPOSSIBLE DE SE TENIR À UNE RÉALISATION PAR JOUR, MAIS LÀ N'EST PAS L'ESSENTIEL. IL S'AGIT PLUTÔT DE SYMBOLISER ET DE FIGURER L'HUMEUR « QUOTIDIENNE » D'UNE ARTISTE QUI CONCENTRE MERVEILLEUSEMENT SON IMAGINATION DANS UN RAPPORT SOLITAIRE À L'OBJET.



Plantation incontrôlable, 1985, architecture de fil solidifié, 85 x 70 x 60 cm. Photo Clovis Prévost.

Marie-Rose Lortet (née en 1945) vit et travaille à Vernon.

Principales expositions récentes

2004 : « Simultanément » Jacques et Marie-Rose Lortet, Musée d'Art Moderne de Troyes ; « Bobines d'art brut » collection de l'Art brut, Lausanne, Suisse
2003 : « Une Collection » Furor et la Galerie du Marché, Lausanne, Suisse ; hommage à Geneviève Roulin ; « Autres dentelles » Art et (A) Pesanteur, Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle, Calais ; « Habit ou Habitat » Galerie Duchamp, Yvetot
2002 : « Œil pour œil » La halle Saint-Pierre, Paris ; « Regard » Centre d'Art « Le Village » Cardet ; « Transparences » Galerie Lélia Mordoch, Paris
2001 : « La Mariée : princesse d'un jour » Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles ; « Zoofolies » La Laiterie, Strasbourg ; « Architectures imaginaires » Maison Visinand Montreux, Suisse ; œuvres de la collection de l'Art Brut
2000 : « Territoires de laine et architectures de fils, rétrospective 1967-2000 », Musée de la tapisserie contemporaine, Angers.

Marie-Rose Lortet m'accueille au bas du perron de sa maison à Vernon. C'est une femme fluette coiffée d'une longue natte blonde. On entre dans le salon, je vois ses œuvres, recouvrant les murs, des figurines en dentelle, des tapisseries, des masques tricotés, des dessins faits de fils blancs tissés. Au premier étage ce sont des architectures de fils rigidifiés, généralement blancs.
L'utilisation du tricot chez l'artiste commence à la fin des années soixante. Elle poursuit cette activité jusqu'au milieu des années quatre-vingt. Lortet fabrique des figures qu'elle nomme *masques*, fixées sur des pans de tissu et de laine. Il y a aussi des paysages fabuleux, où la laine forme des reliefs plus ou moins importants. On observe peu à peu une volonté de développer le volume sans abandonner, toutefois, le dessin.
La transition se produit avec de petits ouvrages en dentelle, d'abord réalisés à partir de pièces récupérées, puis entièrement fabriqués par l'artiste. Marie-Rose Lortet figure des fenêtres miniatures, très ajourées, d'une simplicité presque enfantine. Plus tard, une fenêtre s'ajoute à une autre, puis à une autre encore, et à des pièces, à des jardins. Tout cela créant un volume évidé, entièrement constitué d'éléments en fil blanc. L'artiste les intitule les *Maisons de fils* ou encore les *Architectures de fils*. On pourrait être tenté d'évoquer l'art brut. Si rapprochement il y a avec cette forme d'art, il serait de l'ordre de l'obsession et de la minutie. Il s'agit là, autant de développements de structures, d'associations mentales, que de réalisations de formes dans l'espace.
Lortet libère le trait, dessine dans l'espace. Le fil sculpté, rigidifié à l'aide de résine, se déploie, se tend, se libère, s'enferme, et définit l'espace dans lequel il évolue. Avec ce matériau qui lui permet de se concentrer et de partir dans ses songes, Marie-Rose Lortet donne forme à ses mythes, à ses contes, à ses histoires fabuleuses.
Aujourd'hui, l'artiste entreprend un travail qui se répartit sur toute une année. Chaque jour elle fabrique une petite figure de dentelle, ajourée, en volume, selon une forme de travail obsessionnel, qui pourrait faire penser aux pratiques des artistes des années soixante-dix, mais qui paraît, ici, beaucoup plus liée à une activité répétitive intemporelle. Elle crée d'insolites miniatures.
« La miniature c'est être au plus près, faire très près de soi des images lointaines et préciser l'inaccessible » dit-elle.
L. N.

ISABELLE MAAREK

Reproduction p. 89

EN 2001 COMME AUJOURD'HUI, CE N'EST PAS TANT LE CHOIX D'UN MÉDIUM QU'UN ESPRIT DE TRAVAIL QUI TRAVERSE LES PROJETS D'ISABELLE MAAREK. SA DEMANDE À LA DRAC PORTAIT SUR TROIS PROJETS SIMULTANÉS, AU RISQUE, ELLE L'A APPRIS DEPUIS, DE RENDRE SA DÉMARCHE PEU LISIBLE. ACCORDÉE À L'ENSEMBLE DE LA DEMANDE ET À LA DÉMARCHE, L'AIDE A PERMIS ESSENTIELLEMENT LA MISE EN PRODUCTION D'UNE DES PROPOSITIONS, FINANÇANT DES TIRAGES PHOTOGRAPHIQUES ET LE CONTRECOLLAGE DE LA SÉRIE DES *VUES DE VILLE*, ET AIDANT À L'INVESTISSEMENT EN MATÉRIEL INFORMATIQUE. ET D'AUTRE PART, LA DÉMARCHE DE DEMANDE A AUSSI FAIT APPARAÎTRE PLUS PRÉCISÉMENT LES PROBLÈMES DE FAISABILITÉ TECHNIQUE OU ÉCONOMIQUE D'AUTRES PROJETS.

La petite maison rue du commerce (série *Extrait de merveilleux*), 2002, photographie argentique couleur, tirage 50 x 50 cm.

C'est en effet à partir de formes trouvées dans le théâtre du monde que travaille Isabelle Maarek, de formes empruntées à l'univers visible de la ville, de l'urbanité construite. Pas une urbanité héroïque de la métropole ou de la mégalopole, non : bien plus celle du bourg et du pavillon, de la place du marché et des plates-bandes du jardin. Qu'importe, car c'est surtout la dimension commune – commune au-delà des différences d'échelle – entre grands et petits ensemble d'architecture qui intéresse Isabelle Maarek, la manière dont s'y dévoile dans un jeu de décor, un monde visible, élaboré, avec ses marques, ses signes, ses motifs et sa manière propre dont il s'offre à la perception banale : car proche du conte et du merveilleux d'histoire pour enfant, au-delà de l'immédiateté de l'apparence, de la banalité des lieux, Isabelle Maarek vous convainc qu'il y a une autre dimension en-dessous, une autre réalité, une épaisseur dont elle ne dira rien, en somme, car son projet n'est pas de révéler une vérité cachée : mais bien plus de faire douter des vérités affichées. La ville est un théâtre et tout le cadre bâti avec. Il n'est d'ailleurs pas sûr qu'il se cache une vérité par là-dessous. Sauf celle de l'attention à une intériorité et à un temps qui n'est pas seulement un temps social : c'est aussi celui de la poussée végétale, de l'anticipation du jardinier et du délice essentiel de la récolte.
Tout donc est une question de point de vue, de construction de l'image, par tous moyens. Les images composites permettent de disperser les points de fuite, les horizons et même l'idée d'une unité de l'espace à la faveur d'un monde plein de failles et de doubles fonds. Par montage, juxtaposition, assemblage, mise en scène, Isabelle Maarek construit ses images du monde dans une atmosphère drolatique, emplie dit-elle d'inquiétante étrangeté.
La photo a une place privilégiée comme le moyen de prendre son apparence superficielle au monde, mais tous les moyens du dessin, de la peinture et de l'installation vont venir donner la forme aux images définitives. Ce seront les *Paysages composés* (2004, série en cours, tirages photographiques) qui créent par raccourcis géographiques ; ce sont les images panoramiques de Deauville où le trait du dessin vient compléter l'image photographique en noir et blanc ; ce sont les vues d'un Cambremer rêvé ou cauchemardé (2002). Isabelle Maarek a encore devant elle, dans le foisonnement d'une œuvre à l'image d'un jardin, où tout pousse en même temps mais parvient à maturité en son temps, bien des maisons à explorer ou à bâtir : car le monde, à ses yeux, répond infatigablement au principe repéré par Freud comme une étape décisive de conquête chez l'enfant, celui du *For-Da*, du montré-caché, du jeu de la bobine où les objets révèlent leur nature extraordinaire en apparaissant et disparaissant à la vue immédiate. Qu'y a-t-il derrière la porte, derrière le mur, qui est là sans y être, puisqu'il échappe à mon regard ? Isabelle Maarek n'a pas encore tout révélé.
C. D.

Isabelle Maarek (1967) a obtenu son Diplôme National Supérieur d'Études Plastiques à l'École des Beaux-Arts de Caen, où elle vit et travaille aujourd'hui.

2004 : Livres d'artistes avec le bbb Toulouse (Haute-Garonne) ; « Mois de la photographie », Vire (Basse Normandie)
2003 : Rencontres du Forum de l'image à Toulouse (Haute-Garonne) ; résidence à St-Mathieu-de-Tréviers (Hérault)
2002 : Exposition collective, Centre d'Art Contemporain, Hérouville-St-Clair ; « Parcours Croisés » à Cambremer (Calvados) : exposition chez l'habitant
2001 : « Natürlichkünstlich » der Leipziger Jahreaustellung Leipzig (Allemagne) ; « Un autre regard sur la nature » Bernay (Eure) ; dépôt d'œuvre à l'artothèque de Caen (Calvados) ; « Petits formats », Château de la Fresnaye, Falaise (Calvados)
1998 : Galerie de l'Hôpital Universitaire de Leipzig (Allemagne)
1996 : « Courant d'art », Deauville (Calvados) ; Galerie de l'école des Beaux-Arts de Baroda (Gujarat), Inde
1995 : « IN-EX » à la Riche (Indre-et-Loire).

RODOLPHE MABILLE

Reproduction p. 90



Août 2003, 2003. Huile, toile, essence, 219,5 x 245,5 cm, collection FRAC Haute-Normandie.

« LA BASE DE MES TOILES, C'EST LA PEINTURE », UNE ÉVIDENCE… POURTANT CHEZ RODOLPHE MABILLE LA JUBILATION QUI S'EXPRIME DANS SES TOILES MONTRE BIEN, EFFECTIVEMENT, QUE L'ARTISTE A FAIT DE LA MANIPULATION DE LA MATIÈRE PICTURALE LE SUJET PRINCIPAL DE SES ŒUVRES.
MALAXER, ÉTALER, CREVER, RÉCUPÉRER, MÉLANGER, VOILÀ QUELQUES GESTES QUE L'ARTISTE PRATIQUE QUOTIDIENNEMENT.
EN 2002, L'AIDE INDIVIDUELLE À LA CRÉATION PERMET À MABILLE DE DONNER PLUS D'AMPLEUR À SES ACTIONS GRÂCE AUX PLUS GRANDS FORMATS (2X2M) AUXQUELS IL DÉCIDE DE S'ATTAQUER.

Rodolphe Mabille (né en 1973) vit et travaille à Rouen. Diplômé de l'École Régionale des Beaux-Arts de Rouen en 1999.

Expositions personnelles
2004 : galerie Annie Andrieu vent d'ocre, Paris
2003 : « Land escape », galerie Du Bellay (Mont-Saint-Aignan)
2002 : « Cycle parking », EROA collège de Gasny
2001 : « Malerei », Staaltiche hochschule fur gestalung, Karlsrhuhe (ZKM, Allemagne)
2000 : « Petits formats », Aparte Rouen.

Expositions collectives
2004 : « Exercice de la peinture », Le 10-neuf Montbéliard
2002 : « La vie est belle » FRAC Haute-Normandie Sotteville-lès-Rouen
2000 : « Jeunes talents », Université Paris Dauphine
1998 : « Tangram 98 » galerie Du Bellay.

Éditions
2004 : « Rodolphe Mabille » en co-édition avec Trafic FRAC Haute-Normandie, la galerie Du Bellay et le 10-neuf
2002 : « Les Iconoclasses 4 », galerie Duchamp, Yvetot
2001 : Rodolphe Mabille « malerei », Staatliche hochschule fur gestalung, Karlsruhe (ZKM, Allemagne).

Sorti des Beaux-Arts de Rouen en 1999, Rodolphe Mabille a toujours fait de la peinture, établissant un rapport physique avec la toile, la matière picturale.
Son atelier regorge de tableaux, au mur, par terre, au sol, partout. Il y a aussi une multitude d'outils, de récipients, de tubes et de la peinture bien sûr, séchée depuis des années, des giclures au sol et sur les murs. Un atelier de peintre, en somme, qui ressemble à beaucoup d'autres.
Il y a neuf ans, ses premières œuvres étaient déjà peintes à l'huile et réalisées à partir de photos prises par lui-même. Rodolphe Mabille fait beaucoup de photographies, par exemple dans des parkings où il avait l'habitude de pratiquer son sport favori : le vélo acrobatique.
Le sport dans les parkings et la photographie étant des activités régulières, ses œuvres, à l'époque, s'en sont naturellement inspirées. Pour ces photos, Mabille dirigeait son flash sur des colonnes blanches ou jaunes en béton et l'architecture alentour, les voitures étant plongées dans l'obscurité. Il reproduisait ensuite les images sur toile. Les colonnes étant prises au flash et figurant au premier plan, l'artiste peignait alors de larges bandes claires sur fond sombre. Ces lignes structuraient l'espace du tableau.
Après des peintures de nus, de chiens, de meubles, toutes réalisées dans le souci d'expérimenter des matières plus que dans celui de représenter fidèlement des sujets, Rodolphe Mabille parle, non sans ironie, de « grosses croûtes » concernant une série de tableaux postérieure.
Depuis 1999, il met l'accent sur le travail de la matière. Au chiffon, au couteau, à la main, il mélange l'huile à d'autres produits (la silice, l'antifooling utilisé sur les bateaux, l'acrylique), il recycle, il construit. Dans une série de toiles en cours, Mabille réutilise des poches de peinture qu'il a arrachées de tableaux plus anciens. Sèche à l'extérieur mais encore fraîche à l'intérieur, la peinture sert à ses nouvelles œuvres. Le vide laissé par l'extraction de la matière, donne, selon le peintre, un nouveau souffle aux anciennes toiles, comme la réactivation de la matière sert à de nouvelles œuvres. C'est ce qui l'intéresse : la peinture comme matière infiniment modulable.
La récente série des *Pots de fleurs* – désignation ironique là encore – ne montre aucun pot mais peut-être des fleurs si on les associe aux couleurs vives ou aux volutes présentes sur toutes les toiles. L'artiste en parle plus volontiers comme des œuvres évoquant le corps, les organes, la chair. Les titres sont, en ce sens, évocateurs : *Azur ADN*, *Sex machine*… Mabille traite systématiquement le fond des tableaux en aplats, mélangeant la peinture pour donner une impression de flou. Au premier plan, les reliefs varient et les formes s'enchevêtrent. Ces œuvres, en continuité avec les recherches que l'artiste entreprend depuis le début sur la matière, figurent aussi sa volonté de représenter à nouveau le corps nu, fragmenté, méconnaissable. Ici encore le recyclage, lui permettra de créer du nouveau.
L. N.

ÉRIC MAREAU

Reproduction p. 90

La colonne, image extraite de la série *Architectural body*. 2002 (7 photographies), carte image.

SI SON MATÉRIAU EST EN QUELQUE SORTE TOUJOURS DISPONIBLE, À PORTÉE D'EXPÉRIENCE, DE MISE À L'ÉPREUVE – PUISQU'IL S'AGIT BIEN SOUVENT DU CORPS VIVANT, ET BIEN SOUVENT DU SIEN-MÊME –, ÉRIC MAREAU TRAVAILLE À RENDRE SENSIBLE L'ARCHITECTONIQUE DES CORPS ET LES PARADOXES DE L'ÉQUILIBRE. POUR PASSER DE L'ÉDIFICE VIVANT À SA RÉALITÉ D'ŒUVRE, IL EN PASSE PAR LA SCULPTURE, L'INSTALLATION, ET ENCORE LE FILMAGE, MAIS AUSSI – C'EST CE QUE L'AIDE DE LA DRAC EN 2002 LUI A PERMIS DE RÉALISER – PAR LA SÉQUENCE PHOTOGRAPHIQUE, QUI RESTITUE EN MÊME TEMPS QU'IL L'ARRÊTE LE PRODIGE DU MOUVEMENT, CE DÉSÉQUILIBRE CONTRÔLÉ.

À le suivre depuis ses premières propositions publiques, on perçoit vite que Éric Mareau ne quitte guère une préoccupation centrale, tenace, ancrée dans l'expérience banale des jours, du monde habité et de l'espace commun. Depuis 1995, il entraîne son spectateur dans un rapport de force avec le monde, avec le poids et la masse des corps, entre jeux de construction, exercice du mikado, performance dérisoire et exercice sportif. Les matériaux de construction (ou devenus tels par les combinaisons qu'ils proposent) sont associés en jeu d'équilibre tendu, souvent par effet de contrepoids ou par des calages qui semblent contradictoires avec la première perception visuelle. Les matériaux, souvent assez bruts (bois, métaux, béton), ne rappellent la sculpture moderne que par la simplification, la géométrisation des formes. Mais elles travaillent sourdement, en signifiant bien plus l'abstraction qu'il y a dans les relations à la masse que l'aspect sensible du grain d'une matière.
Les édifices qu'il produit alors en guise de sculpture se servent souvent des éléments de l'architecture du lieu d'intervention – un simple mur, le passage d'une porte – et conduisent le spectateur à mesurer sa présence, ses déplacements, à l'aune des matériaux disposés là. Faire attention, comme pour sortir de la passivité dans laquelle, relève l'artiste, nos corps sont pris. La trouvaille est de mettre en jeu quelque chose d'un mouvement, dans cette fragilité figée, comme en attente. Et bien sûr, quand l'artiste se met en scène, cette attention est poussée plus loin encore. Non qu'il y ait dans ses performances de dimension sportive, de recherche d'exploit, de dimension héroïque. Au contraire, c'est un corps ordinaire qui est mis à l'épreuve, le sien, le mien, le nôtre. Un plancher incliné rappelle au marcheur sa verticale.
Un volume calé on ne sait comment invite à une vigilance circonspecte. Le son et la lumière viennent parfois participer à ces troubles, exacerber une perception. Le trouble est autre devant les performances où l'artiste se met en danger – un danger plus apparent que réel. La nudité du corps rajoute à sa vulnérabilité bien sûr, mais c'est en même temps un corps tranquille qui travaille. Calé en l'air par un mandrin, couché sur du verre pilé, l'artiste en fakir joue plus avec l'acéré des perceptions que la dureté des matériaux. Et quand par le truchement de la photographie, il donne à voir un moment de mouvement, les phases d'un geste, la démonstration d'une figure (jusqu'à jouer, avec un humour sous-jacent, avec les codes du manuel de gym ou des références ironiques : voir le *Nu descendant de l'esssccabeau*, 2000) –, c'est encore par projection plus que par la prise de risque physique que le monde signale sa consistance et sa nature de fragile architecture : corps et choses se rejoignent là, où se tient – et nous fait tenir – en équilibre, Éric Mareau.
C. D.

Éric Mareau (1972) est diplômé de l'École des Beaux-Arts de Caen (1996). Il vit près de Caen et au-delà de son travail personnel, participe à de nombreux projets culturels avec la structure associative qu'il a co-fondé, le CloaQ.

2004 : « Le Jour de la sirène », atelier Cuzin Paris
2003 : Artothèque, Caen, « Trajet » (personnelle) ; revue « Complex'tri » n°4, photos « architectural body » (publication)
2002 : CAC, Hérouville-Saint-Clair, « Corpus » (personnelle)
2001 : 15e Vidéo Arts Plastiques, Hérouville-Saint-Clair ; « INcube4 », Québec
2000 : « INcube1, 2 et 3 », Cherbourg, Loos En Gohelle et Hérouville
1999 : « Germinations 10 », Anvers, Jeune Peinture 99, Paris
1998 : Atelier du FRAC Basse-Normandie, Caen (personnelle)
1998 : « Germinations 10 », Athènes
1995 : « Équilibres Corporelles » (performance).

RAPHAËL MAZE

Reproduction p. 91

L'ACTIVITÉ DE RAPHAËL MAZE CONSISTE À RÉALISER DE COURTES PERFORMANCES ET À TRAVAILLER SUR DES FILMS QU'IL HABILLE DE SONS. IL AVOUE D'AILLEURS S'INTÉRESSER DAVANTAGE À LA CRÉATION SONORE QU'AU TRAVAIL SUR LES PELLICULES GÉNÉRALEMENT RÉCUPÉRÉES.
C'EST À PARTIR DES DOCUMENTS VIDÉOS RÉALISÉS À PARTIR DE SES PERFORMANCES ET GRÂCE À LA BOURSE DE LA DRAC OBTENUE EN 2001, QU'IL SOUHAITE CONSTRUIRE UNE STRUCTURE PROCHE DE L'HABITATION INVITANT LE SPECTATEUR À LA DÉAMBULATION. L'ARTISTE Y AURAIT INSCRIT D'AUTRES VIDÉOS, INÉDITES. LA STRUCTURE NE POUVANT ÊTRE CONSTRUITE QU'À L'OCCASION D'UNE EXPOSITION, RAPHAËL MAZE, EN ATTENDANT, A PRIVILÉGIÉ LE TOURNAGE ET LE MONTAGE DES VIDÉOS.



Expanded (situation 3). 2004. installation cinématographique, (dimension variable) 16 mm, son optique.

Raphaël Maze (né en 1974) vit et travaille au Havre. Diplômé de l'École des Beaux-Arts du Havre en 1995.

2004 : Montage et édition DVD du film *Memento mori*, Lena Goarnisson / Raphaël Maze, Ciudad Juarez, Mexique 1993-2003 ; Montage et édition DVD *Plomp n°13 pour le promontoir de Gilles Deleuze*, Marie-Laïs André / Lena Goarnisson/ Raphaël Maze/ Riwan Tromeur ; *Zeitlupe*, installation vidéo ; concert de Phéromone au Havre studio piednu/collectif voskhod, projection du film : *b side* Abigaïl Child, Élu par cette crapule *Iconoclasses*, école Jean Prévost à Yvetot, galerie Duchamp. Performance sonore et cinématographique du collectif Voskhod fzkke euskirchen (de), Ellipsen + Still + Raw, environnement sonore d'Olivier Labbé
2003 : Rencontre Carted à Bourgesédition carte postale, johnlive cliplaure, compilation sonore, collectif Voskhod, *A comme architecture*, galerie Duchamp ; performance du collectif Voskhod *fzkke (de) métamontage 2/2*, piednu / quoi b / collectif Voskhod, le Havre métamontage 1/2.

Raphaël Maze ou l'art de travailler en groupe.
Ce jeune artiste havrais donne des impulsions, distribue, filme ses performances, réalise des vidéos, travaillant à partir de vieilles pellicules récupérées. Et tout cela, il l'accomplit en groupe. En groupe d'amis qu'il fait jouer, en groupe de personnes à qui il demande, à l'occasion, de répéter toujours la même phrase face à la caméra « il est néanmoins possible que nous ayons tous raison », en groupe d'artistes à qui il propose de créer des sons diffusés en direct pendant la projection de ses vidéos, d'autres à qui il propose de mélanger leurs œuvres aux siennes pour en créer de nouvelles en commun…
Membre de Voskhod, Raphaël Maze convertit ses réalisations vidéo, cinématographiques, ses habillages sonores, en travaux collectifs. Avec le groupe, il organise après cela, des expositions, réalise des éditions.
La récupération est son autre point d'ancrage. Raphael Maze trouve des pellicules, on lui en donne aussi. Il les modifie, gratte la bobine, scande le rythme du film d'origine en accélérant, en ralentissant des scènes, en effectuant de petites boucles. Il mêle les plans provenant de bandes des années trente à aujourd'hui, de cinéastes amateurs ou professionnels, en couleur ou en noir et blanc.
Invité par la Galerie Duchamp à Yvetot en 2003, le collectif Voskhod présente *Atomik week-end*, performance pendant laquelle, ensemble, ils lisent un texte, jouent de la guitare électrique pendant la projection de vidéos issues de montages de films récupérés. Rien de nouveau dans le procédé, largement pratiqué depuis les années soixante-dix. C'est l'énergie produite par le travail en commun, le dynamisme né des rencontres qui l'intéressent dans ce mode de travail.
Raphaël Maze a pourtant réalisé seul, en 2004, plusieurs films issus d'un recyclage d'images de bobines trouvées (found footage). S'agit-il d'un tournant chez lui ? Y a-t-il, là, volonté délibérée et définitive de s'extraire d'une pratique presque exclusivement associative ? Il en est question. Pour l'instant, Raphaël Maze poursuit ce qui l'a toujours intéressé : le travail sur la pellicule, la matière de l'image, le rythme du film, la création sonore, le mélange des formes.
En fait, Raphaël Maze cherche, récupère, archive, extrait, modifie les images, comme un DJ mixe le son.
L. N.

JACQUES MORHAÏM

Reproduction p. 91

L'ITINÉRAIRE D'EXCEPTION DE CET ARTISTE A VALU L'ATTENTION DE LA DRAC EN 2000, DANS UNE PERSPECTIVE SINGULIÈRE. CAR S'IL NE SE CONSACRE AU TRAVAIL DE LA PEINTURE EN ATELIER QUE DEPUIS CINQ OU SIX ANS, À QUARANTE ANS PASSÉ, C'EST SURTOUT POUR CONTINUER À NOURRIR SON IMAGINAIRE DE LIEUX SYMBOLIQUES ET DE RENCONTRES PAR LE VOYAGE QU'IL A REÇU CE SOUTIEN. IL S'AGISSAIT EN EFFET DE REJOINDRE PLUSIEURS ÉTAPES (NEW YORK, JÉRUSALEM, LA HAYE) DE VOYAGE INITIATIQUE MAIS NON INITIAL. ARTISTE, IL L'EST SURTOUT PAR SON DÉSIR ET SON ENGAGEMENT DANS LA PEINTURE, EXPLORATEUR AVIDE, RÉINVENTANT LA MODERNITÉ ET SES QUESTIONS POUR MIEUX TOUCHER À LA NÉCESSITÉ ACTUELLE.

Vue de l'atelier, 2004, Caen.

Pour être venu sur le tard à la peinture, tout en ayant rêvé de s'y vouer depuis l'adolescence, Jacques Morhaïm s'en montre d'autant pressé. Le fruit de ces quelques années de travail consiste dans un trajet de déconstruction – vérification de grands enjeux de l'histoire moderne de la peinture, qu'il s'agit pour lui non de pasticher, mais bien d'éprouver dans une confrontation formatrice. Si bien que dépassant largement l'exercice de gamme, il ressort de son parcours concentré dans l'espace d'un atelier – conçu et construit par Jacques Morhaïm lui-même comme une machine à peindre – un effet de densité et de nécessité remarquable.
Dans un parti de réduction des moyens qui répond à une contrainte pratique autant qu'à des leçons de l'histoire (par la modestie des formats de châssis, par la réduction de la gamme de couleur, par le choix d'un vocabulaire de base de l'abstraction moderniste comme en particulier le travail sur la grille, par l'écriture qui cherche à combiner la froideur distanciée et architectonique de l'héritage constructiviste tout en demeurant sensible, laissant sa part à l'incertitude de la main libre), Morhaïm produit une peinture peu tapageuse, mais d'autant dense et convaincante. Convaincante tout à la fois pour un regardeur informé de la peinture, puisque l'on y retrouve des enjeux repérés, que l'on y rencontre des solutions plastiques bien formulées. Mais convaincante aussi pour une lecture de découverte de l'histoire, tant est remarquablement sensible et partagée la dimension initiatique et maïeutique de ces tableaux. D'autant que produits par groupes, par cycles, ils sont portés par le mur de l'atelier comme un chantier en cours (devenu une pièce en soi, *Laboratoire 2003 / 2004*, ensemble de 126 petits tableaux qui en forment un grand de 376 par 142 cm) où chaque châssis est le fait d'une expérience et où l'ensemble produit une forme de grammaire expérimentale du travail en cours.
Jacques Morhaïm déploie dans la planéité du tableau toutes sortes de natures de surface – tramage, tressage, grain, équilibre, rythmes, etc. Dans les travaux de 2004, les écritures se conjuguent avec plus de liberté encore dans ce mur de petits formats qui constituent un répertoire à lui seul. De la tache au monochrome, du signe à la matière, de la planche anatomique à la cartographie abstraite, les écritures se croisent et s'échangent.
Mais ce qui demeure le plus frappant, et tout à fait sensible dans le déploiement des ensembles, c'est que ce travail est toujours porté par un appétit, celui de la peinture, on l'a dit, mais surtout, celui de rapprocher le tableau du monde. Où l'on retrouve le voyageur dans l'artiste : qu'il s'agisse de visions sensibles voire affectives ou plus littéralement d'images photographiques, Jacques Morhaïm ne se nourrit pas exclusivement de peinture, mais cherche au contraire à impliquer mutuellement expérience du monde et expérience de la peinture. De manière à ce qu'ils se montrent l'un et l'autre habitables et habités.
C. D.

Jacques Morhaïm (1954) vit et travaille à Caen.

2005 : « Laboratoire 2003 / 2004 » Réseau des galerie, Action culturelle de l'Académie, expositions à Caen, Saint-Sauveur Lendelin, Coutances, Cerisy la Salle (personnelles)
2004 : Centre d'Art Contemporain, Hérouville-Saint-Clair
2001 : « Œuvres 1997-2001 », Artothèque de Caen (personnelle)
2000 : « Retrouver la marche, se souvenir des pas », Château du Bosq, Commes (personnelle)
1997 : Le Sépulcre, Caen
1996 : Galerie 175, Dozulé (personnelle)
1994 : Passages, Caen (personnelle).

KARL MORO

Reproduction p. 92

L'AIDE DE LA DRAC EST ATTRIBUÉE À L'ÉPOQUE (1999) OÙ KARL MORO REMET PROFONDÉMENT SON TRAVAIL EN QUESTION. À TEL POINT QU'IL N'ARRIVE PLUS À PEINDRE. SUIVANT D'AUTRE PART UNE FORMATION INFORMATIQUE, IL DÉCIDE DE SE SERVIR DE CE NOUVEL OUTIL POUR CRÉER D'AUTRES ŒUVRES. IL RÉALISE ALORS UN TRIPTYQUE COMPOSÉ D'IMAGES PIXELLISÉES TIRÉES NUMÉRIQUEMENT ET CONTRECOLLÉES SUR CARTON. MORO JOUE SUR LES TRANSPARENCES ET LA COMPOSITION DU « TABLEAU » EN SUPERPOSANT DEUX TIRAGES REPRODUISANT GROSSIÈREMENT DES « UNES » DE MAGAZINES D'ART DONT IL EST LE PRINCIPAL SUJET, LÉGÈREMENT RIDICULISÉ. AUJOURD'HUI, MÊME S'IL PEINT DE NOUVEAU SUR TOILE, MORO S'EST SERVI DE CE DÉTOURS POUR ACQUÉRIR PLUS DE CONFIANCE EN LUI.

19h02 – Céline, 2004, acrylique sur toile, 200 x 145 cm, collection FRAC Haute-Normandie.

Karl Moro (né en 1966) vit et travaille à Rouen. Diplômé de l'École Régionale des Beaux-Arts de Rouen en 1994.

Expositions

2004 : « Cent peintres pour cent ans d'humanité », La Courneuve ; « ANC », Halle aux toiles, Rouen ; « Génération 3 – Le monde est à nous », FRAC Haute-Normandie « 19H04 », Au n°5, Rouen ; « Salon international de Montrouge », Montrouge ; « 24 peintres issus de l'E.R.B.A de Rouen », Rouen Hôtel de Ville ; Acquisition de deux œuvres par le FRAC Haute-Normandie
2003 : « ANC », Halle aux toiles, Rouen ; « Attention Jeunes », La Courneuve ; Acquisition d'une œuvre par Patrick DECHIN pour le groupe « Matra Hachette » ; « 14H28 », Rouen
2002 : « Par où commencent les choses ? », Espace État des lieux, Rouen ; « Un monde parfait », atelier du Houlme
2001 : « Viens », Espace État des lieux, Rouen ; « Figure as concept » à Richard Strand Gallery, New York ; « 24 peintres pour un été à Rouen », Hôtel de Ville, Rouen
2000 : Galerie Sacha Tarassoff, Paris.

« De la peinture dans son effectuation temporelle » ce sont les termes de Karl Moro quand il parle de son travail. Qu'entend-il par là ? Parle-t-il des dates et des heures peintes sur les toiles, de la rapidité avec laquelle il réalise ses tableaux, du moment où il les retravaille ? Il est question d'un peu tout cela, comme il est question d'une méthode de travail qu'il dévoile en partie.
Les toiles de Karl Moro figurent des portraits, ébauchés, débarrassés des détails. C'est le geste du peintre, dans, sur, autour des visages qui est mis en avant, c'est l'apparente rapidité d'exécution qui frappe. Ce sont les repentirs qui comptent. C'est cela que l'artiste s'attache d'abord à rendre visible.
Karl Moro peint d'après photographie des personnes de son entourage, les rendant souvent méconnaissables. Est-ce pour prendre ses distances avec les modèles ou avec lui-même ? Le flou porte à croire que l'artiste cherche à atteindre une perfection dans le trait qui mènerait à une introspection personnelle.
Les sujets peints dans des tons violets, gris ou bruns, au centre de la toile, se détachent généralement sur un fond blanc. Les traits du visage sont étirés, brouillés, déformés, recouverts, cernés. Karl Moro balance le trait, jette la peinture dans un geste qui s'abandonne avec élégance.
Et les dates, et les heures qu'il inscrit systématiquement, avec rapidité sur chacune de ses toiles ? Sont-elles à ce point visibles pour interrompre l'aisance dans le trait, dans le geste, pour détourner l'attention portée sur une certaine virtuosité ? Ces signes, eux aussi raturés, incomplets, rayés, sont là pour conduire l'attention sur les corrections du peintre. « J'affirme les repentirs, dit-il, constamment. Quitte à ce que la figure soit bafouée. La rature est plus importante que la netteté. Tout mon travail est là ». Dans une affirmation d'un autre type. Quand il rapproche une œuvre d'une autre, il met en évidence le processus du travail. La juxtaposition des toiles crée une possibilité d'œuvre qui ne se situe pas dans une réalisation en particulier mais dans la totalité de l'événement.
Karl Moro est un virtuose, nous l'avons dit. Son habileté peut masquer, par des développements qui ressemblent à des variations, un propos qui est, semble-t-il, de se défier du chef-d'œuvre, pour éclater le travail dans une multitude de probablités.
L. N.

MUSÉE KHÔMBOL / DRISS SANS ARCIDET

Reproduction p. 92

C'EST AU MUSÉE KHÔMBOL QU'A BÉNÉFICIÉ L'AIDE DE LA DRAC OBTENUE EN 2003, QUI PERMIT DES INVESTISSEMENTS EN MATÉRIEL INFORMATIQUE ET DE PRISE DE VUE PHOTOGRAPHIQUE, OUTILS NÉCESSAIRES À LA POURSUITE DU TRAVAIL DE CETTE INSTITUTION INDIVIDUELLE : CAR C'EST SOUS CE NOM, SOUS CETTE RAISON SOCIALE, CETTE FONCTION CULTURELLE QUE DRISS SANS ARCIDET A ORGANISÉ SON TRAVAIL, SON ŒUVRE-MONDE, SON ARCHIVE. ENTRE SOUVENIR HISTORIQUE ET FICTION ROMANESQUE, ENTRE DÉCOMBRES ET DOCUMENTS, ENTRE NOSTALGIE ET ACCUMULATION DE PREUVES OU DE TRACES, LE CÔTÉ RADICAL DU TRAVAIL LAISSE SANS DOUTE PEU DE PRISE À LA CIRCULATION MARCHANDE DES ŒUVRES, MAIS EN SIGNALE L'INTÉRÊT PROFOND.

Montage photos et documents ; planche extraite de *Phrénologie, 2004*, (armoire contenant 7 éléments cerveaux, 16 photomontages et documents encadrés bois, cire, verre, laiton, papier), collection FRAC Basse-Normandie, Caen.

À l'atelier, le décor est posé. Cela tient du musée, du grenier, du stand de puces, mais c'est aussi un lieu de vie, de plein de vies. Un environnement, comme on pourrait le dire du Merzbau de Schwitters, mais aussi l'antre d'un archiviste, d'un collectionneur… Collectionneur de quoi, au juste ? La nature même des choses accumulées comme des univers qui cohabitent là porte la démarche de Driss Sans Arcidet bien au-delà de la compulsion du collectionneur. Dans une société contemporaine qui a tant de mal avec sa propre histoire, le Musée Khômbol opère comme un outil de connaissance, non pas sur la vérité de l'Histoire, qui est peut-être l'affaire des historiens, mais sur la consistance collective de la mémoire individuelle, sur la conscience individuelle de la mémoire du temps. L'artiste reprend bien en cela le travail du musée, mais en empruntant autant au roman, au récit littéraire, à la fiction qu'à la mémoire des faits et des documents. Il précise : « La déportation, la chasse à la baleine, l'école, la muséographie, les voyages, le sexe, la religion sont certains parmi les sujets qui forment mon travail ».
En conservateur – comme on le dit dans les musées –, Driss Sans Arcidet crée des objets de mémoire. Dans des boîtes, des vitrines, des reliquaires, des valises, il réunit, combine, transforme, recycle, étiquette, classe, associe des objets souvent désuets, marqués par leur historicité propre. D'où l'aspect de bric-à-brac nostalgique qu'un regard plus attentif transforme vite : les arrangements sont plutôt ceux du cabinet de curiosité, et composent des tranches de mémoire, des chapitres, des récits. Les objets, fabriqués, détournés, dérisoires, précieux, sont autant d'embrayeurs, faisant se croiser images et clichés collectifs (un portrait de De Gaulle, une collection de clefs, des livres, des flacons, des cartes…). Le musée Khômbol se reconnaît une généalogie, qui passe par « le catalogue Manufrance, Bouvard et Pécuchet, Joseph Cornell, Luis Borges, Alexandre Vialatte, D. J. Cam ou encore Vidal Lablache », et encore le Melville de Moby Dick, les journaux de voyages, de campagnes coloniales, de la déportation. Par la reconstitution pour exposition d'environnements très « réalistes », l'artiste rend les évocations très puissantes. (Ainsi le fragment de voie de chemin de fer au CAC à Hérouville en 2001, mais aussi tel groupe d'imprimés vierges, trouvés ou réinventés, telle étagère, tel tiroir). Hors de propos pour son vocabulaire, le travail du Musée Khômbol entre mémoire à venir et archéologie du proche s'impose jusqu'au trouble – mais aussi avec humour et sens de la dérision –, travail qu'un développement sur Internet élargira encore, jusqu'à sa juste diffusion.
C. D.

Driss Sans Arcidet (1960) s'est formé à l'École des Beaux-Arts de Toulouse et à l'université en psycho et en philo. Il vit à Hérouville-St-Clair en 2001 après avoir longtemps vécu dans le sud de la France.

Expositions personnelles (sauf mention contraire)

2004 : « P comme phrénologie », Galerie Marcel Duchamp, Yvetot
2003 : « Lénine à l'Unique », Caen
2001 : « La vie elle est », CAC, Hérouville-St-Clair
1999 : « Enfilez-les avec délicatesse », galerie Carrousel, Paris
1998 : « Le retour », Musée Zadkine, Paris
1997 : « Je vous adresse mon bon souvenir », Centre d'Art de Vilnius Lituanie ; « Hasta la Victoire » Musée des Augustins, Toulouse
1996 : « La Dame de Pique », Le Parvis, Tarbes
1993 : « l'Homme ordinaire » Galerie Éric Dupont, Toulouse ; « My home is your home », Artist Museum, Lodz, Pologne (collective)
1991 : « Cetus Whales and Fish », CAC Le Creux de l'Enfer, Thiers ; Musée d'art moderne, Toulouse ; « Le Magasin des deux Mondes », CAC Castres, Centre Culturel de l'Albigeois ; L'amour de l'art, 1re Biennale d'art contemporain, MAC, Lyon (coll.)
1990 : « Le Nombre des Choses », Espace des Arts, Colomiers
1987 : Le Musée Khômbol, Centre d'Art Labège, Toulouse.

DAVID NEAUD

Reproduction p. 93

LE RUDIMENTAIRE, SURTOUT QUAND IL S'AGIT D'EN JOUER AVEC PRÉCISION, DEMANDE UNE MINUTIE, UNE ATTENTION VOIRE DES MOYENS FINS. DAVID NEAUD SE TIENT PRÉCISÉMENT LÀ, ENTRE L'ÉLÉMENTAIRE ET LA MAÎTRISE DU COMPLEXE, DANS SES PROJETS DE MICRO-SPECTACLES SONORES. L'AIDE DE LA DRAC EN 2000 LUI A PERMIS D'ÉLARGIR SON CHAMP DE TRAVAIL ET LE MODE DE CRÉATION DE CERTAINES PIÈCES, AU-DELÀ DE LA PERFORMANCE DIRECTE, PAR L'ACQUISITION DE MATÉRIEL D'ENREGISTREMENT ET DE PRODUCTION DES PIÈCES SONORES. MAIS AU-DELÀ DES OUTILS, IL DEMEURE QUE C'EST LA FRAGILITÉ DU FAIT SONORE , SA VOLATILITÉ MAIS AUSSI, MÊME SI ELLE NE VA PAS DE SOI, SON INCLINAISON VERS LE MUSICAL QUI SE TIENNENT AU CENTRE DE CE TRAVAIL.

Image extraite d'un filmage vidéo d'une performance (*Dispositifs 1, 2 et 3*, 2003-2004), matériel pour performance : micro-contact, aimants, billes en acier, rondelle en plastique, rondelles en fer.

David Neaud (1970) vit et travaille en Belgique. Il est diplômé de l'École des Beaux-Arts de Rennes (1993).

2004 : Concert/performance, La ferme du Biéreau, Louvain (Belgique) ; La Guillotine, Paris
2003 : Concert/performance, exposition « Oxymory », Caen ; concert/performance, résidence Complex'Tri et Station Mir, Hérouville ; concert/performance, Recyclart, Bruxelles
2002 : Réalisation des *O.B.J.* (vidéos musicales) (http://www.station-mir.com/neaud/frames/) ; Morceaux rythmes, CD audio
2001 : *Le théâtre magique*, installation et performances, Attitudes d'artistes, Québec ; intervention, Conservatoire de musique, Blois ; *Peu performances*, avec Vincent Julliard, exposition « Rêves Party », FRAC Pays de Loire ; intervention, spectacle Be bop a Luley, de J. Luley, Espace Puzzle, Caen
2000 : *Peu performances*, avec Vincent Julliard, association Mire ; *Le Théâtre des opérations*, performances et expositions, Le Havre, Caen, Rouen ; soirée Hiatus, FRAC B-N, Caen ; *Le Théâtre magique*, interventions, Caen, Pékin et Datong (Chine)
1999 : Création du *Théâtre des opérations*, avec Thierry Weyd ; Création du *Théâtre magique*.

S'il revendique par le nom qu'il a donné à deux au moins de ses structures de travail l'idée de théâtre (*Le Théâtre magique* puis *Le Théâtre des opérations*, qu'il crée en 1999 avec l'artiste canneais Thierry Weyd), ce n'est certainement pas à cause de la théâtralité – entendue selon le sens commun comme l'insistance formelle ou la pompe qui entourerait quelque forme de représentation. Tout au contraire, David Neaud pratique la performance dans l'esprit de représentations pour le moins contre-héroïque, et dans une très volontaire économie de moyens. Il en va d'une forme d'art modeste, qui ne renonce cependant ni aux techniques classiques du spectacle (la pyrotechnie, par exemple, réduite au pétard à mèche et au feu de Bengale) ni à une scénographie resserrée ni à une dramaturgie calculée, entre grand guignol, tour de prestidigitation et démonstration de bonimenteur de foire ou de savant improbable. Le vocabulaire formel de ses dispositifs – d'ailleurs volontiers intitulés *Dispositifs*, précisément, comme ceux (*Dispositifs nº 1, 2 et 3*) exécutés entre 2003 et 2004 et recueillis en vidéo – tient de la nomenclature de l'atelier du bricoleur, tréteaux, planches, fil, segment de gaine d'aération en aluminium, tiges diverses, boulettes de papier d'aluminium, boîtes, rondelles, couvercles, verre, pots, carton ; et matériel de sonorisation, du poste radio au haut-parleur (le plus souvent de récupération) car la dimension sonore est constitutive de l'affaire, jusqu'à tenir du concert ou du récital. Du théâtre, le travail emprunte seulement, mais c'est essentiel, le fait d'être un art du moment (et pas seulement du temps), un art au présent qui conjugue un agir (comme le fait en général la performance, bien sûr) mais aussi un voir et encore un entendre (comme le fait le concert). Ce qu'il donne à voir, ce n'est pas seulement son travail, son bricolage permanent, son usage improbable des objets et appareils dont il se sert le plus souvent de manière inattendue. Mais c'est surtout l'effet tragi-comique qui résulte de ces opérations de bricolage, la micro-sidération ou mieux encore (pour reprendre le terme de Freud tentant de définir ce qui est en jeu dans l'humour) la *suspension d'évidence*. Car l'association son-objet déconcerte plus qu'elle ne contrarie radicalement nos savoirs des objets : rien d'incroyable, nulle prouesse, mais du singulier dans l'ordinaire. Électricité aidant (amplification, aimantation, vibration…), nous voisinons avec ce sens consommé de la catastrophe et du dérisoire dont faisaient preuve les artistes suisses Fischli et Weiss quand ils conçurent la vidéo *Le cours des choses*. Ils font d'ailleurs partie des références de l'artiste, qui d'ailleurs connaît fort bien l'histoire de la performance sonore, de la musique d'Érik Satie à la poésie sonore contemporaine. Théâtre encore, mais toujours théâtre du peu, prolongé en ligne sur Internet, et sur tous supports d'enregistrement, qui permet à la performance de durer sans perdre son instantanéité.
C. D.

CHRIS PELLERIN

Reproduction p. 93

PARTI À L'ORIGINE D'UN BESOIN D'AIDE À LA PRODUCTION DE TIRAGES PHOTOGRAPHIQUES POUR UNE EXPOSITION, LE SOUTIEN DE LA DRAC REÇU PAR CHRIS PELLERIN EN 2002 LUI A ÉTÉ UTILE AU-DELÀ : EN LUI PERMETTANT D'ACCÉDER À UN ATELIER ET EN ALLÉGEANT SES OBLIGATIONS D'ACTIVITÉS ALIMENTAIRES, DONC EN LIBÉRANT DE L'ESPACE ET DU TEMPS POUR SON TRAVAIL D'ARTISTE, ET EN FACILITANT L'INVESTISSEMENT DANS UNE CAMÉRA VIDÉO QUI PERMIT LE DÉVELOPPEMENT DE TOUTE UNE PART DE TRAVAIL. DE PLUS, LA PRÉPARATION DU DOSSIER ELLE-MÊME AMENA CHRIS PELLERIN À RÉÉVALUER LA PART DE DESSIN DANS SA DÉMARCHE QUI SE TIENT ENTRE L'INTIMITÉ DU CONTE ET LA MÉMOIRE PARTAGÉE DES CHOSES ET DES GENS.


Vue d'atelier, 2004, La Fonderie, Hérouville-Saint-Clair.

L'atelier de Chris Pellerin en témoigne, tout comme ses pièces : son univers est intérieur. À la fois parce qu'il est fondé sur une sensibilité personnelle, sur un monde empreint de réminiscences de figures liées pour une part à la culture enfantine ; et parce que ce monde est réactivé de manière peu tapageuse. Bien plutôt s'incarne-t-il dans des formes et des matières familières, souvent des objets trouvés, usés, recyclés, transformés dans leur aspect, leur couleur, leur usage, mais le plus souvent des objets domestiques. Avec cette précision que le propre de ce travail se tient non pas en la matérialité formelle des matériaux – qui n'est jamais que la solution bricolée à un moment ou à un autre pour répondre à la réapparition de telle ou telle figure – mais à la prégnance d'images produites à partir de ces objets au travers des médiums les plus divers. Elles ont souvent la force et l'imprécision du rêve – ou du cauchemar, du phantasme… – qui ne doit pas grand-chose à la netteté de ses contours mais à sa familiarité, sa proximité, au fait qu'elle emprunte à l'imaginaire quotidien personnel. Installation, aménagement, collage, moulage, dessin, photo, vidéo, collage, assemblage, aucun vocabulaire, aucun geste n'est exclu à priori. Car seul compte le résultat, en ce qu'il est de la matière-même de l'image. Images produites, le plus souvent non pas comme des formes isolées, mais prises dans des groupes, des séries, ou du moins chargées d'effet narratif, de l'ambition du récit. « Ça raconte quelque chose », dit Chris Pellerin, un « quelque chose » qui se formule dans le processus de création lui-même. D'où son attention à se laisser surprendre par ce qui advient dans le processus de création, ce qui apparaît même au-delà de l'intention dans la manipulation, ce que libère le geste, le faire. La personnalité fixée par portrait photographique de 40 chaussures, le rôle de personnage d'une robe, d'une veste, la photo ou la vidéo permet justement de donner forme à ce qui n'en a pas vraiment. Les choses apparaissent, comme la figure du loup il y a quelques années ; elles apparaissent ou elles échappent. Parfois au travers de la caméra quand c'est la vidéo qui est le recours familier nécessaire dans l'exercice au jour le jour de l'atelier, parfois sur le papier quand c'est le dessin qui alimente le quotidien du travail, Chris Pellerin alimente son « petit livre d'histoires », journal des insignifiances et des magnificences, des signes de l'absence et des créatures imaginaires qui peuplent nos vies.
La matière est inépuisable, aussi longtemps que Chris Pellerin se prendra au jeu des changements de langage, permettant que chaque passage (du dessin au filmage, de la photo au bricolage d'atelier) fasse juste assez table rase de toute certitude pour reprendre son enquête sur l'intime comme on se lève, d'un nouveau pied, chaque matin.
C. D.

Chris Pellerin (1970) vit et travaille à Caen ; elle est diplômée de l'École des Beaux-Arts de Caen (1999). Elle a aussi suivi une formation au théâtre à Rome (de 91 à 93) et à l'art thérapie (97). Elle enseigne et intervient régulièrement en formation (secondaire, IUFM, ateliers d'Arts Plastiques).

2004 : *Vues d'intérieur* et *Voix de Femmes*, L'ACCAAN, Caen
2003 : Exposition collective, CAC, Hérouville-Saint-Clair
2002-2004 : Réseau de galeries, académie de Caen
2002 : exposition, Galerie l'Unique, Caen
1998 : photographies, dans le cadre de Inexx, Festival d'Arles
1997 : « Histoires », Galerie La Toupinière, Caen.

MARC-NOËL PICARD

AVANT D'OBTENIR LA BOURSE DE LA DRAC EN 2003, MARC-NOËL PICARD A EXERCÉ TOUS LES MÉTIERS OU PRESQUE (DU TRAVAIL DU BOIS À LA FABRICATION DE BIJOUX EN PASSANT PAR L'ÉDUCATION) ; MAIS C'EST EN AUTODIDACTE QU'IL COMMENCE À PHOTOGRAPHIER. ÉTRANGEMENT, TOUT EN AFFIRMANT NE PAS VOULOIR S'EMBARRASSER DE CONSIDÉRATIONS TECHNIQUES, IL RECONNAÎT « JE RETRAVAILLE TOUJOURS MES CLICHÉS ». ATTIRÉ D'ABORD PAR LES PAYSAGES DE SA RÉGION, N'AIMANT GUÈRE PHOTOGRAPHIER LES ÊTRES HUMAINS, PICARD CHANGE AUJOURD'HUI CE QU'IL ÉDICTAIT HIER EN RÈGLE : AU PREMIER PLAN S'INSCRIVENT DÉSORMAIS DES FRAGMENTS DE CORPS AUTOUR DESQUELS LA NATURE S'ORGANISE.

Reproduction p. 94



Sans titre, 1999, tirage argentique noir et blanc, 55 cm x 80 cm.

Marc-Noël Picard (né en 1950) vit et travaille à Saint-Lucien.

Exposition personnelle

1992 : « Gestes et Techniques » (dans le cadre du festival « Octobre en Normandie »)

Expositions collectives

1997 : « Jazz en vues » (expo itinérante, Rouen)
1991-92 : « Rencontres Photographiques de Normandie ».

Travaux personnels

2004 : Le corps et la nature
2003-04 : Travail sur le projet « Frontières Rurales »
1999-03 : Le monde rural
1994-96 : La vie d'une femme marin-pêcheur dans le Pays Bigouden
1994-95 : Le SAMU
1990-91 : Les ateliers SNCF des Quatres Mares à Saint-Étienne-du-Rouvray.

Actions culturelles

1998-99 : Mise en place et pilotage d'une action culturelle photographique dans le quartier des Hauts de Rouen en partenariat avec la Maison du Plateau et les associations du quartier
1998 : Pilotage d'un projet culturel photographique sur les Hauts de Rouen, en collaboration avec le journal Globules et la B.M. des Sapins.

Son travail va un peu dans tous les sens. Délibérément.
Quand Marc-Noël Picard m'a montré ses photographies, dans un café de Rouen, il en a sorti beaucoup, en noir et blanc. Des tirages de travail pour la plupart. Là, il m'a parlé de son œuvre comme d'un basculement perpétuel entre la vie et la mort. Il me dit qu'il désire fixer ce qui va disparaître. Comme tout bon photographe. Qu'il se sent prisonnier du réel et qu'il n'aime pas la mise en scène. Qu'il apprécie le détail dans le cliché et le graphisme des lignes. Il me parle aussi du caractère « brut » du noir et blanc qu'il ne trouve pas dans la couleur, de son désir de trouver une plus grande liberté dans l'image. Le noir et blanc permet, selon lui, moins de réglages au tirage : il ne souhaite pas se perdre dans la complexité technique.
« Le monde rural est mon point d'origine, une base de départ. J'ai toujours aimé les frontières, même si leur traversée est parfois dérangeante », dit-il. Ou encore « Je ne peux que dénoncer la meurtrissure d'une terre qui était encore humaine et proche il y a peu de temps, la destruction programmée des gens qui l'habitent, la souillure de l'environnement.
Ces agressions m'interpellent doublement : d'abord en tant que réalité objective et menaçante, puis en tant que rappel douloureux de l'expulsion du monde de l'enfance vers le monde adulte, de la fin de l'illusion, de la naïveté ».
Autrement dit contrôler ce qui échappe. Photographe toujours.
Si on veut essayer, toutefois, de définir la parenté des photographies de Marc-Noël Picard, il y aurait une certaine tendance au décentrement, la volonté de mettre au milieu ce qui ne devrait pas y être.
Par exemple, cette photographie d'une femme maquillant une enfant, de dos. Tous les regards convergent vers elle. Tous sauf un : celui d'une autre petite fille qui regarde le photographe grâce au miroir qu'elle tient dans une main, et qui renvoie son reflet. Dans une autre photographie, Marc-Noël Picard centre l'image sur ce qui n'est pas le principal intérêt : à droite des bras d'enfants qui s'agrippent à la porte en bois d'une étable, à gauche un troupeau de moutons. Au centre ni les uns, ni les autres, seulement la porte, la perspective.
La composition est généralement bien étudiée, mais dans le décalage. Certains clichés, pourtant, échappent à cette façon de faire, privilégiant alors l'incongru et la beauté : les arbres d'une forêt, et le sol entièrement recouvert d'une sorte de bâche, dévoilent, par exemple, comment la nature peut être habillée gracieusement.
Les autres photographies sont des tentatives de prises de vue au ras du sol, des instantanés pris dans le mouvement, des portraits plus rarement. Marc-Noël Picard n'aime pas photographier les gens, il a « peur de les massacrer ». Il précise tout de suite qu'il s'agit des gens qu'il côtoie.
Ceux qu'il ne connaît pas lui posent moins de problèmes.
Toute la question ne serait-elle pas contenue dans un seul mot : liberté ?
Il le dit. Il le sait et travaille dans ce sens.
L. N.

PASCAL PITHOIS

CRÉER LES CONDITIONS DE RELATIONS, D'ÉCHANGES, DE RENCONTRES, ENTRETENIR DES CIRCULATIONS, DES RÉSEAUX ET CONSTITUER TOUT CELA EN FORME DE SCULPTURE : C'EST AU MOMENT DES DIX ANS D'UNE TELLE ACTIVITÉ, CONDUITE SOUS LA FORME ET AVEC LE NOM DE CARTED QUE PASCAL PITHOIS S'EST ADRESSÉ À LA DRAC. LE SOUTIEN QU'IL A OBTENU EN 2003 A PERMIS DE FAIRE DE CET ANNIVERSAIRE UN ÉVÉNEMENT CONFORME À L'ESPRIT DU PROJET, UNE « SCULPTURE AMICALE » COMPRENANT LA RENCONTRE DE QUELQUE 500 ARTISTES EN QUATRE MOMENTS, L'EXPOSITION DE PLANCHES DE CARTES ET LA RÉALISATION D'UN PORTRAIT COLLECTIF EN VIDÉO. DEPUIS, LE TRAVAIL PASCAL PITHOIS N'A PAS CESSÉ, CONFIRMANT L'HYPOTHÈSE D'UNE ŒUVRE POUR LE MOINS SINGULIÈRE.

Reproduction p. 94

Vue de l'exposition « cARTed Junction n°151 », 10 mai 2003, Galerie Vrais Rêves, Lyon.

De la performance, de l'esprit Fluxus, Pascal Pithois tient cette logique de l'art comme acte – et plus encore comme acte partagé. Avec ses premières interventions et participations à des expositions, en 1982, il n'a eu de cesse de mettre sur pied des dispositifs de mise en circulation, sous des formes variées, de la revue Mix-News, entre 1983 et 1985 – conçue au sein du groupe Nouveau Mixage – à l'entreprise multiservices Detectron, « en tant que sculpture sociale » en 1987-88, de la galerie-vitrine *Espace Continu* aux *Machines à écrire toute seule* (logiciel d'écriture automatique et bientôt, en 1993, à cARTed, conçu avant tout comme un réseau. S'ensuivront de multiples propositions de rendez-vous, biennales et autres occasions (concours de châteaux de sable ou de jeu de fléchettes) et surtout une production imprimée de quelque 3500 cartes postales et plus de 2 millions d'exemplaires. Ce qui fait œuvre ici, c'est la place prise par Pascal Pithois dans cette organisation participative qui s'est inventée en toute autonomie économique. Le principe est celui d'une invitation relayée par un réseau en extension permanente d'artistes (6600 contacts, pour 1500 contributeurs actifs) à éditer une carte postale produite en regroupant des planches de 18 projets par tirage, avec une participation financière de chacun. Coordonner les projets, composer les planches, les produire – jusque là, les rôles d'un éditeur –, mais aussi garder et archiver des planches et des tirages signés, et encore organiser des rencontres pour la signature à la remise, des accrochages de l'ensemble en divers lieux, entretenir des contacts chez des artistes – de sensibilités très différentes, même si un noyau dur se dessine autour de la performance et de l'imprimé –, c'est tout cela qui détermine l'ambition de Pascal Pithois. Car la carte postale constitue en somme un langage à elle seule, un langage commun d'échange et de circulation, kaléidoscopique mais homogène, avec sans doute un ton partagé, celui de l'irrévérence, de la dérision.
Mais rien cependant que l'on puisse jamais réduire à une unique facette : c'est la richesse de la proposition. La nature comme la masse d'images produite sous le label de cARTed rendent possible cette production, depuis les engagements individuels et jusqu'aux résultats collectifs, tout cela définit la base de cette œuvre participative. Au-delà de la diversité des images, de la place des légendes, ce sont autant de concentrés d'imaginaires qui défilent là, dressant une sorte de portrait chinois d'une figure possible de l'artiste, voire même en constituant quelque chose comme un autoportrait très collectif de Pascal Pithois. C'est en tout cas, au-delà de l'engagement d'organisateur et d'animateur infatigable, entre le lieu commun et l'entreprise personnelle, qu'il a construit un travail aussi singulier dans sa forme que juste, par rapport à la nature des engagements artistiques d'aujourd'hui, où aux identités individuelles doivent s'ajouter les énergies collectives.
C. D.

Pascal Pithois (1960) est diplômé de l'École des Beaux-Arts de Caen (1983). Il vit et travaille à Siouville (France) ; il s'engage depuis 1993 dans The cARTed Picture Show (http://carted.free.fr/) : création permanente de revues, d'entreprises, de biennales et d'environ 90 rencontres, dont :

2004-... : Lyon, Sète, Kassel, La Haye (Pays-Bas), Strasbourg, Charleville-Mézières, Kassel, Arras, Granville
2003 : Bourges, Transpalette, « The cARTed Picture Show » pour les 10 ans de cARTed ; Tours, Lyon, Montpellier
2002-1993 : Metz, Forbach, Nancy, Marseille, Hérouville-Saint-Clair, Euskirchen (Allemagne), La Seyne-sur-Mer, Honfleur, Quimper, Deauville, Périgueux, Alger, Londres, Montreuil-sous-bois, Saint-Petersbourg, Dunkerque, Cherbourg, Bourges, Nantes, La Plaine Saint-Denis, Paris, Blois, Equeurdreville, Granville
1993 : Création du Réseau cARTed, Sculpture Amicale, Rencontres
1988 : Performance, Polyphonix, Paris
1986 : Performance, Revue Parlée, Centre Pompidou, Paris
1984 : Musée d'Art Moderne, Strasbourg
1982 : Interventions : Fondation Boris Vian ; Usine Pali Kao, Paris.

MICHAËL QUEMENEUR

Reproduction p. 95

CALCULER LA DISTANCE ENTRE SOI ET LE MONDE EST SANS DOUTE L'OPÉRATION LA PLUS DIFFICILE DANS LA DÉMARCHE DU PHOTOGRAPHE : L'ENJEU DEMEURE L'INVENTION DU POINT DE VUE, LA DÉTERMINATION DE LA PLACE DES CHOSES ET DU LIEU DU REGARD. MICHAËL QUEMENEUR CONSTRUIT CETTE DISTANCE, CROISANT DES EXPÉRIENCES ET DES PRATIQUES VARIÉES, CELLE DU REPORTAGE ET DU DOCUMENTAIRE, AVEC CELLE DU TRAVAIL D'IMAGES ENTRE PHANTASME ET STÉRÉOTYPE DE LA JEUNE FILLE. LE SOUTIEN DE LA DRAC EN 2001 PERMIT DE RECONSIDÉRER CETTE DISTANCE, EN ÉLARGISSANT GÉOGRAPHIQUEMENT ET VISUELLEMENT LE REGARD, EN RENOUVELANT LES CONDITIONS MATÉRIELLES ET TECHNIQUES DU TRAVAIL.

Naïades # 7, 2002, papier argentique super brillant contrecollé sur plaque PVC, 120 x 80 cm.

Michaël Quemener (1970) vit et travaille à Caen. Formé à la photographie, il a fait ses études en Belgique puis à l'École des Beaux-Arts de Caen (diplôme en 1999). Il partage son activité entre reportage et activité de pédagogie de la photographie.

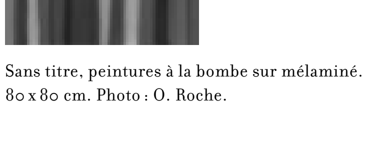
2002 : « Ados », exposition collective, FRAC B-N, Caen
2002 : Réseau de Galeries d'Art, exposition collective au CAC, Hérouville-Saint-Clair
2002 : Installation, *Images DOPées #1 #2 et #3*, Mont-Saint-Michel, Monum'et FRAC B-N
2001 : Exposition collective, Le Parvis, Tarbes ; « Double-jeux », exposition collective, Metz ; participation au *Psyclom-clom* de Joël Hubaut
2000 : Exposition, programme « L'atelier », FRAC Basse-Normandie, Caen ; exposition, CAC Hérouville-Saint-Clair
1994 : Exposition collective, Institut Saint-François-Xavier, Verviers (Belgique) ; exposition collective, Jardin Botanique, Bruxelles, Belgique (catalogue).

Michaël Quemeneur cultive une forme d'ambiguïté bien plus assumée qu'il n'y pourrait paraître. En particulier quand il produit au titre de son activité artistique ses images de jeunes filles, des « adolescentes d'aujourd'hui » dit-il, qui conduisent le regardeur plus inévitablement que d'usage à interroger son propre point de vue. Les images tiennent du cliché, recoupant l'imaginaire de la jeune fille de magazines pour adolescentes, nourrissant la représentation de figures d'entre-deux, entre naïveté quasi-enfantine et construction d'images de séductrice. Son ambiguïté tient surtout au fait d'entretenir un double régime de regard, entre complaisance pour l'esprit lolitesque et reconstitution sociologique analytique. Les modèles sont à la fois présents pour eux-mêmes et comme êtres génériques. À preuve leur manière d'être parfois situés dans des espaces abstraits, parfois d'être au contraire installés dans des décors choisis, qui font partie de dispositifs de poses : ces derniers à leur tour déterminent le corps tantôt comme objet possible de désir, tantôt renvoyant à des situations empruntées au quotidien. (Ainsi de plusieurs poses de « lectrices », dans cette attitude de légère absence à soi-même que donne l'activité de lire.) Réalisation de phantasme mis en scène ou enquête documentaire, sentimentalisme ou ironie, au regard de décider de son point de vue, au spectateur de choisir qui il est. Sauf qu'à un choix alternatif, le travail invite plutôt à une position dynamique et dialectique, l'une et l'autre position du regard n'excluant pas l'autre… Il est clair qu'à l'objectivité prétendue du documentaire, Quemeneur préfère un point de vue flottant, une indétermination entretenue, celle qui se dessine chez un Balthus ou chez Ange Leccia, chez un Lewis Caroll, un Vladimir Nabokov, un Paul Armand Gette.
Au risque de voir la photo réifier la relation au sujet, aux sujets de ses images, Michaël Quemeneur développe depuis 2000 des dispositifs différents qui prolongent les enjeux de son travail, en faisant à chaque fois varier cette distance, à la prise de vue comme dans le mode de présentation de ses images. Ainsi des corps photographiés sous l'eau, l'eau qui tout à la fois trouble la vue, s'oppose à la transparence de la vision photographique, mais aussi contribue à idéaliser les objets du regard, les inscrivant dans l'apesanteur relative du milieu liquide, dans la proximité, plus haptique qu'optique, du bain partagé. Ainsi des dispositifs de présentation par diaporama, ramenant l'image à l'éphémère, contre l'effet de tableau. Ainsi encore des reprises graphiques des prises de vue photographiques (*Images volées*). La consommation des corps, des icônes, des désirs et des interdits, des clichés et des produits demeure un champ de prospection ouvert, que Michaël Quemeneur marque d'une démarche singulière.
C. D.

THIERRY RAULT

Reproduction p. 95

COFONDATEUR EN 1997 DU « SPOT » AU HAVRE, THIERRY RAULT A SON ATELIER À CÔTÉ DES SALLES D'EXPOSITION. PROXIMITÉ FORTUITE. ON POURRAIT PENSER QU'IL A CHERCHÉ À SE RAPPROCHER DU LIEU POUR FACILITER LE TRANSPORT DES MATÉRIAUX ABANDONNÉS À LA FIN D'UNE EXPOSITION, QU'IL RECYCLE PARFOIS DANS SES ŒUVRES. MAIS NON, « LE SPOT », COMME UNE MULTITUDE D'ATELIERS, EST SITUÉ DANS L'IMMENSE BÂTIMENT CGM SUR LE PORT DU HAVRE. C'EST ICI ENCORE QU'IL A EXPOSÉ EN 2004 SES TABLEAUX. LES TOILES RÉALISÉES AVEC L'AIDE DE LA BOURSE EN 2001, IL LES A EXPOSÉES EN BELGIQUE. DEPUIS, IL SE CONSACRE SURTOUT À UNE NOUVELLE SÉRIE DE PEINTURES OÙ LES BANDES VERTICALES SONT RÉALISÉES À LA BOMBE.



Sans titre, peintures à la bombe sur mélaminé. 80 x 80 cm. Photo : O. Roche.

« J'ai besoin de temps pour ne rien faire, mais je travaille vite », voilà ce que dit Thierry Rault dans un atelier qui regorge de peintures et d'objets prêts à être utilisés. Entre chaque série qui peut s'étendre sur plusieurs années, de longues pauses. L'exécution de l'œuvre, elle, est rapide. La réalisation de sa première série, s'est ainsi étalée sur quatre ans. Quatre ans pendant lesquels il a enregistré les empreintes du parquet de son atelier. Max Ernst l'avait précédé, comme on sait, sur le terrain de l'empreinte, mais ici Thierry Rault procède différemment, utilisant de grandes feuilles de papier glacé (2x2 mètres), qu'il enduit de laque rouge ou bleue, qu'il racle jusqu'à ce que la couleur recouvre toute la surface du papier et y fixe les différentes empreintes du sol, au fur et à mesure que la feuille est déplacée. On n'y voit donc pas, comme on s'y attendrait, un alignement de lattes de bois, mais une juxtaposition de lignes, composant un ensemble abstrait.
La laque, lorsqu'elle a séché sur le papier brillant, donne à tout cela un aspect photographique, effet parfois accentué par une marge blanche encadrant l'empreinte. Les apparences sont trompeuses, c'est avec cela que Thierry Rault travaille, tout en leurre, en illusion, en équivoque. À ce titre deux œuvres sont exemplaires. L'une donne d'abord l'impression d'être un monochrome, mais laisse apparaître au moindre mouvement du regardeur, un mot composé de minuscules boules de verre réfléchissant la lumière. L'autre montre des petits ronds colorés et imprimés par jet d'encre sur toile. Dans un désordre qui fait tout de même apparaître des chiffres ou des lettres. Il s'agit en fait d'un test pour daltoniens, que Thierry Rault connaît bien parce qu'il l'est lui-même. Il renforce le trouble né de ces œuvres en utilisant un format carré qu'il installe lui-même au mur. Étant daltonien il risque d'accrocher les toiles à l'envers, perturbant ainsi notre perception à nous qui ne le sommes pas.
« Simplement compliqué » comme dit Thomas Bernhard.
La répétition frappante chez Thierry Rault est liée, elle, au travail en série. Par exemple celui réalisé avec des bombes de peinture spéciale. Conçue et utilisée par l'aviation militaire pour brouiller les radars, la matière se matifie au contact de la chaleur ou gagne de la brillance en fonction du nombre de couches. De loin, la toile parait vernie, et de près pixelisée. Thierry Rault est un expérimentateur qui part de l'observation… Pour s'en éloigner.
L. N.

Thierry Rault (né en 1961) vit et travaille au Havre. Diplômé de l'École des Beaux-Arts du Havre en 1986.

Expositions personnelles
2004 : « BLOW UP », centre d'art Le Spot au Havre
1998 : Galerie Du Bellay, Rouen

Expositions collectives
2003 : « Still virgin » galerie ipso facto Nantes
2002 : « Van stof tot Asse » galerie De Ziener, Asse Belgique
1994 : « Temple du Goût » Nantes
1994 : « Ateliers » Musée André Malraux, le Havre

Bourses
1994 : Aide individuelle a la création DRAC Haute-Normandie
1998 : Édition catalogue avec le concours de la DRAC, novembre

Bibliographie
1998 : Entretien de Thierry Rault par Christian Robert-Tissot et Catherine Schwartz, in *Catalogue Thierry Rault, Rouen, Galerie Du Bellay.*

Cofondateur du SPOT au Havre.

AXELLE RIOULT

Reproduction p. 96

LE RENOUVELLEMENT DE MOYENS TECHNOLOGIQUES FACILITÉ PAR L'AIDE DE LA DRAC OBTENUE EN 1999 A ACCOMPAGNÉ UN PASSAGE DANS LE TRAVAIL D'AXELLE RIOULT. QUESTION D'INVESTISSEMENT DANS DES OUTILS (INFORMATIQUES), MAIS AUSSI OCCASION DE FORMULATION, DE MATURATION, DE CONCENTRATION POUR MARQUER UNE ÉTAPE DÉCISIVE DANS LE DÉPLACEMENT PERMANENT QU'EST, POUR LE MEILLEUR, L'ŒUVRE DE CETTE ARTISTE. S'ÉLOIGNANT DU TRAVAIL AVEC LES MATÉRIAUX TEXTILES, QUI LUI-MÊME AVAIT QUELQUES ANNÉES PLUS TÔT PRIS À LA PEINTURE SES SUPPORTS, AXELLE RIOULT EST REVENUE À CONJUGUER IMAGE ET ÉCRITURE PAR L'IMAGE VIDÉO. ELLE TRAVAILLE AUJOURD'HUI TOUJOURS DANS LE FIL DES HYPOTHÈSES QUI SE SONT OUVERTES ALORS.



Échappatoire, 2001, vidéogramme tiré de *À perte de vue*.

Axelle Rioult vit et travaille à Hérouville-Saint-Clair. Diplômée de l'École des Beaux-Arts du Havre et titulaire d'un Mastère en audiovisuel.

Expositions personnelles

2002 : Abel Joseph Gallery, Bruxelles (pièces brodées)
2001 : « Secretio, Appel d'air » Idem + arts Maubeuge ; rencontre-conférence avec Michel Gaillot autour de l'exposition
2000 : *Des incarnées*, Centre d'Art Contemporain Hérouville-Saint-Clair
1999 : « Texere », Château du Bosq, Commes
1998 : Galerie 75, Dozulé.

Expositions collectives

2004 : *House-home*, installation dans une maison particulière, Washington D.C. ; *House-home*, Flash point gallery, Washington D.C.
2002 : « Multiples », L'Hôtel, galerie de l'École des Beaux-Arts Caen ; *Round robin* (création collective sur site), Abel Joseph Gallery Bruxelles
2000 : « Parcours croisés », intervention in situ, Cambremer
1999 : 44e Salon de Montrouge ; Chantier Ateliers de la Fonderie, Hérouville-Saint-Clair.

Dans le travail qu'elle développe depuis près d'une dizaine d'années, Axelle Rioult a pris le risque de l'intériorité. Depuis qu'elle cherche quelque chose par des moyens plastiques, il apparaît, au regard de ses travaux, que ce quelque chose est sensiblement toujours le même, résistant et consistant mais peu saisissable, labile, fugace. Dès lors, se donner comme matière d'un travail plastique une intériorité tant symbolique que corporelle, aussi psychique que charnelle, c'est rencontrer la difficulté d'assigner au sujet (sujet philosophique, grammatical, ou simplement sujet du désir) sa juste densité : la question en a occupé plus d'un, depuis les *Essais* d'un Montaigne aux *Rêveries* d'un Jean-Jacques… Il en va de la difficulté de dire je, de former un « je » qui ne soit pas simplement un soi-même, mais sache devenir autre. C'est-à-dire d'en faire œuvre. La difficulté se précise aussi devant la défiance que la modernité a opposé à l'exposé des « moi ». Cachez cet intérieur que je ne saurai voir. Jusqu'au retournement qui est de mise aujourd'hui, cette éclosion très fin-de-siècle (du XXe, j'entends bien) de l'intime qui enjoint à proportion inverse de la retenue : déballez vos égos ! Répandez votre sujet désirant, doutant, jouissant ou souffrant. La littérature contemporaine est assez clairement porteuse de cette tentation. Mais ce sujet-là ne tente pas non plus Axelle Rioult. Son ambition est autre, et se tient plus vers une littérature sans doute moins courue, aux formes plus proches de la poésie ; elle se tient du côté d'un « je » très particulier qui habite cette écriture-là, un « je » qui ne se satisfait pas de ressembler à un seul, à une seule ; et qui se construit dans la double gageure du « je » au féminin. Gageure, précisons : c'est qu'elle n'entend pas non plus se constituer par rébellion contre ou par réfutation des héritages et des représentations de la féminité dans la vie quotidienne (Michel Guillot note que coudre, tresser, nouer a fait partie du paysage de l'enfance de l'artiste) comme dans les arts. Une Eva Hesse par exemple a marqué de sa capacité à formaliser avec rigueur l'aspect informel du corps vivant qui fait que le travail plastique reste à chaque projet à reprendre, sans naïveté. Après les œuvres textiles des années 90, Axelle Rioult a construit un monde d'images et de mots qui laisse dans la parole, dans la mémoire nommée, dans la conscience aiguë voire douloureuse des sensations et des intensités une place à l'« autre » dans « soi », et de « soi » dans l'« autre ». Aujourd'hui, entre narration visuelle et écriture en mots, l'ambition commence à prendre forme, avec un sens dramatique qui, pour n'être pas très de saison n'en est pas moins nécessaire. Une ambition considérable, formulée avec une modestie qui ne doit pas tromper : « une tentative de lever les yeux », dit l'artiste.
C. D.

ALAIN RIVIÈRE

Reproduction p. 96

L'AIDE DE LA DRAC ATTRIBUÉE À ALAIN RIVIÈRE EN 1999 A CORRESPONDU À UNE REDÉFINITION DES LANGAGES DE L'ARTISTE, QUI S'EN EST TROUVÉE ACCÉLÉRÉE. FORMULÉE POUR UN SOUTIEN TECHNIQUE À LA RÉALISATION D'IMAGES PAR TECHNIQUE MÊLÉE DE SÉRIGRAPHIE ET D'EAUX-FORTE, DANS LA SUITE DU TRAVAIL DE PEINTRE QUI ÉTAIT LE SIEN DEPUIS LE MILIEU DES ANNÉES 80, L'AIDE A FINALEMENT SURTOUT PERMIS LE PASSAGE AU TRAVAIL NUMÉRIQUE, OUVRANT À DES MODES DE CIRCULATION ET DE COMPOSITION D'IMAGE RENOUVELÉS, QUE L'ARTISTE N'A PAS FINI D'EXPLORER À CE JOUR. AVEC L'ORDINATEUR, C'EST BIEN SÛR UN SURSAUT TECHNIQUE QUI TRAVERSE L'ATELIER, MAIS SURTOUT UN NOUVEAU FONDEMENT POUR LE TRAVAIL DE L'IMAGE.

Planche extraite du volume *Traces*, 2004, image numérique.

L'itinéraire d'Alain Rivière a été marqué par une première reconnaissance par la peinture, un réel succès critique et marchand dans le courant des années 80. Avec inventivité et énergie, il joue alors de la relation entre le tableau – fragmenté, troué, fait de pièces rapportées ou épais comme un corps – et l'image, entre l'image et les conditions de son apparition. Tout dans ce travail se joue sur l'écran, qu'il prenne la forme d'un tableau, d'un moniteur vidéo ou de la fenêtre de l'ordinateur. Là, Rivière fait courir des images qui sont à la fois prémonitoires et nostalgiques, installées comme depuis toujours dans la mémoire du spectateur : toujours inactuelles, malgré l'évidence de leur manifestation ; l'image est de passage, ou même déjà passée, et c'est en cela qu'elle interroge le spectateur, dans sa situation « entre matière et mémoire », pour emprunter un titre célèbre de Bergson. Suivre le travail d'Alain Rivière, c'est suivre les changements de régime des images, qui courent du grave au comique, dans des œuvres instables et volontiers *in progress*, qui ne prennent forme qu'au moment de l'exposition, de l'édition. Alain Rivière fait s'estomper la différence qui sépare les traces de la culture commune et celle de la mémoire individuelle avec la délectation du manipulateur : car manipulateur il est, non au sens le plus souvent mal intentionné que l'on prête au mot, mais au sens où il manipule la plasticité de l'image, jonglant avec les médiums comme pour éprouver une fois de plus cette plasticité. Il tient la force de son travail du fait que contrairement aux usages les plus partagés par les artistes d'aujourd'hui, il ne se sert presque jamais d'images trouvées ou reprises : il les produit à partir de rien, et non les re-produit, allant jusqu'à se faire l'acteur de certaines, même celles qui semblent les plus codées et datées, jusqu'au pastiche. Rivière joue avec des apparitions en faisant partager par son spectateur l'aspect jubilatoire de ses prouesses de montreur d'ombres. Dans ce sens, tous les moyens sont bons, et l'artiste est avide. Il projetait des images pour les peindre dans les années 80. Depuis, photosensibilité et image rémanente, installation, vidéo, film sur pellicule, image numérique fixe et/ou en mouvement : Rivière use de tous les procédés du visuel pour décaler l'imaginaire. Les processus de l'image mécaniques, imprimées, dessinées, gravées, photographiques, cinématographiques, électroniques sont tous bons, et s'effacent malgré travail et virtuosité dans les situations narratives que propose l'artiste, au profit d'un très paradoxal sentiment d'inédit dans la sensation de déjà-vu.
C. D.

Alain Rivière (1958) a quitté l'Orne et vit et travaille dans la Drôme et à Marseille.

Expositions personnelles

2003 : Musée Calvet, Avignon ; Entrée9, Avignon
2001 : Le 3bisF, Aix-en-Provence ; « Ping-monochrome-pong », La Ferté-Bernard ; Médiathèque de Grasse (FRAC PACA)
1998 : Artothèque de Vitré
1993 : Galerie Philippe Gravier, Paris
1992 : École des Beaux-Arts, Valence
1986 : Centre de Brétigny-sur-Orge ; Galerie Fabien Boulakia, Paris
1988 & 1990 : Galerie Fabien Boulakia, Paris
1987 : Musée de Roubaix

Expositions collectives

2002 : « Fragments », FRAC PACA-Musée Ziem, Port-de-Bouc
2000 : « Un monde dans une coquille de noix », FRAC PACA, Marseille ; « Petits leurres et faux-semblants », Arles (FRAC PACA)
2001 : Rome, Galerie française de l'ambassade ; « Manipuler-jouer » FRAC PACA-3bisF, Aix-en-Provence
1987 : « Masques d'artistes », La Malmaison, Cannes ; FIAC 87, Paris ; Salon de Montrouge.

PHILIPPE TERRIER-HERMANN

EN 1999, L'AIDE DE LA DRAC HAUTE-NORMANDIE COMPTE PARMI LES NOMBREUX PARTENAIRES QUE PHILIPPE TERRIER-HERMANN A PU ASSOCIER À L'EXPANSION DE SON ENTREPRISE ARTISTIQUE. C'EST APRÈS DEUX ANNÉES PASSÉES À LA RIJKSAKADEMIE VAN BEELDENDE KUNSTEN À AMSTERDAM ET UN AN AVANT DE PARTIR À LA VILLA MEDICIS À ROME, QU'IL OBTIENT LA BOURSE. IL VOYAGE, IL EXPOSE ET PUBLIE DANS LE MONDE ENTIER DEPUIS QUELQUES ANNÉES, ET C'EST EN « GLOBE TROTTEUR » MULTIRÉCIDIVISTE QU'IL S'ADAPTE AUX SITUATIONS ET TROUVE DES SOLUTIONS POUR RÉALISER SES PROJETS.

Reproduction p. 97



Romans, 2001, vidéo, 42 mn, tournée à la Villa Médicis, Rome.

Philippe Terrier-Hermann (né en 1969) vit et travaille à Paris. Diplômé de l'École Régionale des Beaux-Arts de Rouen, de l'ENSAV, Lacambre (Bruxelles), de la School of the Art Institute (Chicago) et de la Rijksakademie Van Beeldende Kunsten (Amsterdam).

Expositions personnelles (sélection)
Centre d'Art Contemporain de Castres ;
Observatoire maison grégoire, Bruxelles
2004 : Galerie Poller, Francfort
2003 : « Paris Photo », Galerie Ludovic de Wavrin
2001 : « Intercontinental » Institut Français, Turin
2000 : « Intercontinental » CNP, Paris ; « Internationale » Pavillon Mies van der Rohe, Barcelone ; « Intercontinental 1996-2000 », Museum voor Fotografie, Anvers.

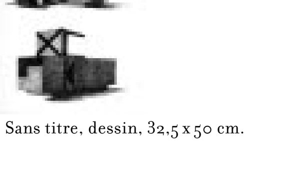
Expositions collectives (sélection)
Castel San Elmo, Naples
2004 : « Ne me touche pas » Villa Vauban, Musée de la Ville de Luxembourg ; « Pocess » Observatoire maison grégoire, Bruxelles
2003 : « Fables de l'identité » CNP, Paris ; « Made in Paris » Sidi Hammer Gallery, Londres ; « Sharjah International Biennal » Emirats Arabes Unis
2002 : « Tutto Normale » Villa Médicis, Rome
« Confiture demain… » Centre d'art de Sète
2001 : « Endtroducing », Villa Arson, Nice.

On ne sait pas très bien sur quel pied danser avec Philippe Terrier-Hermann. Ses photos, ses vidéos, ses sculptures, le mobilier, les vêtements, le parfum, tout cela il l'invente, le copie, le transforme ou le récupère. L'artiste présente à travers tous ces mediums, les mêmes images : celles d'un monde aseptisé, d'un monde où le luxe règne, ennuie ceux qui y vivent et fascine ceux qui en rêvent. Où se situe Terrier-Hermann ? Peut-être ailleurs encore : dans une critique complaisante d'une société qui mêle l'envie, la lassitude, le dégoût, une société dans laquelle l'apparence et le pouvoir prévalent. C'est la forme – directement influencée par la publicité – qu'il récupère. Le discours il le produit. « Sur un angle purement créatif, mon travail est inintéressant, je ne cherche ni à innover, ni à trouver un style nouveau qui accroche, il n'y a rien d'outré chez moi, ni de caricatural… Je suis plutôt dans l'analyse et la reproduction d'un style déjà existant. » Pour cela, l'artiste a créé en 1996 une entreprise factice dont il est à la fois le président et l'employé. Deux ans avant, Fabrice Hybert créait UR-SARL –, société s'inscrivant parfaitement dans son système de production artistique, et permettant de développer celui qu'il voulait créer. À l'image de celle d'Hybert, l'entreprise de Terrier-Hermann (« Intercontinental ») ancre son travail dans une récupération critique, dans un monde où tout se joue (dans les deux sens du terme). Une vidéo l'illustre bien : *Romans* (2002), tournée pendant la résidence de l'artiste à la Villa Medicis à Rome, met en scène de jeunes « gravures de mode » italiennes que l'artiste fait parler d'amour. Terrier-Hermann juxtapose à ces images séduisantes, des sous-titres anglais en totale discordance : avec une soudaine violence, ils basculent les scènes d'amour dans le monde impitoyable de la finance. Chaque univers se trouve caricaturé par sa coexistence avec l'autre. Des photographies *Internationales* (c'est le titre de la série), présentent des architectures au design lisse. Tout est parfait, de la lumière aux habitants, de la couleur de la pelouse au mobilier… et pourtant rien ne colle, tout parait factice : les pierres (des « chinoiseries » réalisées par l'artiste) installées dans le décors, les habits (commandés ou designés par lui-même), le parfum qui porte son nom et qu'il a fait faire par un « nez », porté par les modèles. Où se situe l'artiste dans tout cela ? Parle-t-il de lui, ou d'une frange de la société qui vit dans une fiction permanente, comme dans une pièce de théâtre qu'il s'amuserait à mettre en scène ? Ou peut-être que, simplement, Philippe Terrier-Hermann récupère un système, des stratégies, pour élaborer les siennes.
L. N.

FRANÇOIS TROQUET

FRANÇOIS TROQUET DESSINE DEPUIS LONGTEMPS SUR PAPIER. MAIS SA DEMANDE DE BOURSE À LA DRAC EN 2002 COÏNCIDE AVEC LE MOMENT OÙ IL SOUHAITE CHANGER D'OUTIL ET DE SUPPORT. ABANDONNER LE STYLO POUR L'ORDINATEUR, VOILÀ À QUOI IL SONGE. UN ORDINATEUR POUR CALCULER DES PERSPECTIVES, DES ANGLES DE VUE, RECHERCHER DES IMAGES SUR INTERNET, IMPRIMER LES DESSINS SUR DE PLUS GRANDS FORMATS, FACILITER LEUR DIFFUSION… AUJOURD'HUI FRANÇOIS TROQUET A RÉALISÉ QUELQUES DESSINS SUR SON ORDINATEUR, IL A AUSSI TRAVAILLÉ SUR UNE SÉRIE DE DESSINS ABSTRAITS À TRANSFÉRER SUR BOIS OU SUR DES TOILES PEINTES. CELA NE L'EMPÊCHE PAS DE CONTINUER À UTILISER LE STYLO ET LE PAPIER. FIDÉLITÉ OBLIGE.

Reproduction p. 97



Sans titre, dessin, 32,5 x 50 cm.

On voit sur papier d'étranges mobiliers, combinés, isolés, dessinés au stylo bille. François Troquet pose le trait avec précision, dans un foisonnement de lignes, de diagonales entremêlées, condensées, perdues sur de grandes surfaces vides. Les lignes serrées forment des blocs et des plans ombrés. Les architectures hybrides, anguleuses, les meubles imaginés, détournés, empilés, associés à d'autres formes encore, semblent surgir de nulle part… Dans d'autres dessins, la densité se déploie, les figures s'ouvrent, permettant d'imaginer d'autres perspectives. Généralement sur des formats raisins, rarement colorés, les structures se modifient constamment : « À partir de l'articulation des premiers dessins, dit François Troquet, les objets se sont diversifiés, des signes sont apparus, se développant sur un territoire toujours plus vaste ». Mais jamais d'êtres humains à l'horizon. Des arbres, des autoroutes, des signes – flèches, ronds, carrés, croix –, des panneaux publicitaires aux illustrations abstraites, des ponts… Nombre de travaux présentent un foisonnement de ces mobiliers urbains comme « parachutés » en rase campagne ou comme des collages dans une réalité où ils provoquent une sorte d'effraction. D'autres œuvres se nourrissent du flux des images télévisuelles, qui accompagne l'artiste quand il dessine. Geste, activité qu'il apparente à une écriture qui rythme son quotidien. Dans ce cas, les formes et les objets qui en découlent sont souvent sombres : un ciel opaque, des autoroutes vides, des bunkers, des meurtrières, ou un panneau publicitaire, encore, qui, sur le bord d'un pont se jette dans le vide. Mais dans toutes ses œuvres, on observe une habile utilisation de lignes et de perspectives. On voit aussi des appels visuels, des volumes et leurs ombres portées. Cette structure posée, l'artiste s'abandonne à des rêveries lointaines, dans des mondes intermédiaires, où l'industriel côtoie une nature schématisée, épurée, où la ligne droite frôle la courbe, où l'obscurité rencontre la lumière. Où le temps parait suspendu. Pourtant lorsqu'on réunit tous ces dessins, ce qui frappe c'est l'étonnant prolongement des lignes, des perspectives, des espaces qui se créent entre eux. François Troquet réussit à créer une cohésion entre les motifs, évidente si on embrasse ces dessins du regard. Alors se constitue une association d'images, comme celles qui défilent sur une route, et déterminent une trame narrative. Pourrait-on dire, alors, que François Troquet développe minutieusement le story-board gigantesque d'un film sans fin ?
L. N.

François Troquet (né en 1959) vit et travaille au Havre. Diplômé de l'École des Beaux-Arts du Havre en 1984. Cofondateur du SPOT en 1997.

Expositions collectives
2003 : « Still Virgin » Galerie Ipso Facto, Nantes
1999 : « To Desing For » Le SPOT, Le Havre
1997 : « Selestart » Biennale d'art contemporain, Selestat
1995 : « Ma Maison » FRAC Haute-Normandie
1994 : « Ateliers », Nantes
1993 : « Soi », Sainte-Adresse
1990 : Galerie Delanges, Le Havre
1988 : Galerie Delanges, Le Havre
1987 : « Confrontations » Maison de la Culture, Le Havre
1985 : Salon de Montrouge, Montrouge
1984 : Musée des Beaux-Arts André Malraux, Le Havre
1980 : Galerie « Le Duplex », Le Havre.

Expositions personnelles
2004 : « Réminiscence », L'endroit, Le Havre
1990 : Galerie Delanges, Le Havre
1989 : Galerie Delanges, Le Havre
1984 : Galerie « La Grande Serre », Rouen
1981 : Galerie « Le Duplex », Le Havre.

GILLES VENDRAN

Reproduction p. 98

GILLES VENDRAN AIMAIT TRAVAILLER SUR LES PERTURBATIONS ENGENDRÉES PAR LE CHANGEMENT DE REPÈRES VISUELS DANS UNE ŒUVRE – VIDÉO, PHOTO, INSTALLATION – COMME DANS L'ESPACE OÙ ON LA PERÇOIT. C'ÉTAIT L'OBJET DE SA DEMANDE DE BOURSE EN 1999. MAIS LE DISPOSITIF QU'IL IMAGINAIT ET L'ABÎME FILMIQUE QU'IL VOULAIT METTRE EN PLACE N'ONT PAS PU ÊTRE FINALISÉS. IL EN A PROFITÉ, BIEN ENTENDU, POUR RÉALISER D'AUTRES VIDÉOS À PARTIR DES RECHERCHES ET DES IMAGES EXISTANTES. UN PROCÉDÉ RÉPANDU EN CAS « D'ÉCHEC », MAIS SYMPTOMATIQUE TOUT DE MÊME D'UNE VOLONTÉ QUI ENTRAÎNAIT L'ARTISTE À RÉALISER, QUOI QU'IL ARRIVE, UNE ŒUVRE.



Vue de l'exposition « Dahliailhad and », 2003, galerie Du Bellay.

Gilles Vendran (1965-2004) diplômé de l'ÉNBA de Lyon en 1988 et de l'École d'Art de Cergy en 1992.

Expositions personnelles

2004 : « Rien à voir », Instants Chavirés, Montreuil
2003 : « 12 heures plus tard », galerie Duchamp, Yvetot ; « Dahliailhad and », galerie Du Bellay, Mont-Saint-Aignan
2002 : « Petite galerie », École des BA de Rouen
2000 : « Rose + », public, Paris
1999 : « La vitrine expérimentale », Avignon.

Expositions collectives (sélection)

2002 : « De la pierre aux pixels », La Bouille
2001 : « Gilles Vendran Gilles Picouet », La Vitrine, Paris ; « Danses Giratoires », abbaye de Quincy, Tanlay ; « Le Début », festival Vivacité, Sotteville-Lès-Rouen ; « Guillaume Constantin – Marie-France Uzac – Gilles Vendran », Centre d'art sacré contemporain, Pontmain ; « Du Producteur au consommateur 2 », galerie Duchamp, Yvetot.
2000 : « Annuaire Vidéo », théâtre Le Colombier, Bagnolet
1996 : « 20 ans le plus bel âge », passage de Retz, Paris ; « Installation Vidéo », galerie Hélène de Roquefeuil, Paris
1995 : « Au-delà des apparences », Galerie des archives, Paris.

« J'aime que mes pièces se rencontrent les unes les autres, comme des êtres vivants ou comme on compose un jardin ». C'est pourquoi Gilles Vendran donne de l'importance à la composition de ses œuvres autant qu'il s'applique à penser à leur agencement dans l'espace. Une manière d'explorer les lieux qui accueillent son travail et de le révéler aux spectateurs. L'artiste les invite à déambuler dans l'espace et dans son travail.
Il en était ainsi dans son exposition « Dahliailhad » à la galerie Du Bellay près de Rouen. Sur plusieurs moniteurs on voyait l'artiste qui cherchait à avancer sans sortir du cadre. Pour cela il avait placé à côté de la caméra qui le filmait, un écran de contrôle qui lui renvoyait son image en temps réel sous une lumière aveuglante. La vidéo s'intitule *Repère*. Ailleurs, dans une salle à moitié cloisonnée, une vidéo-projection présentait un grand arc de cercle lumineux qui bougeait, tremblait, sortait légèrement du cadre. Rien de plus. Seulement, si on regardait de plus près, il ne s'agissait pas du mouvement de l'objet mais de celui de la caméra qui avait filmé en plan rapproché, la lumière d'un lampadaire immobile. L'œuvre s'intitulait *Vue*. Elle inversait le mouvement de la caméra, agitée par l'extrême grossissement du zoom qui tentait de se focaliser sur une image fixe et lointaine.
À côté, affiché au mur, un poster en couleur : l'image parait mal cadrée, il s'agit en fait d'une photo représentant la jonction de deux posters punaisés côte à côte. Plus loin, Gilles Vendran a entièrement recouvert une salle de papier peint représentant une forêt de thuyas créant un environnement vert violacé, sombre et apaisant à la fois. Vendran insuffle une nouvelle vie à des œuvres dont il sait qu'elles poursuivront leur « existence » dans l'espace de l'exposition, en relation avec d'autres œuvres, grâce aussi au regard, aux relations que le spectateur établira avec elles, aux associations mentales et visuelles.
En cela, cette exposition me parait exemplaire du travail qu'entreprend l'artiste depuis une dizaine d'années.
Tout comme une œuvre, plus ancienne, qu'il n'a jamais sortie de son atelier et pourtant déjà montrée. En photo, et même en vidéo. On voit une projection diapositive. L'image est épurée, une petite fille à une extrémité montre du doigt l'horizon et ses habitations minuscules, puis quelques poteaux électriques, en ligne. Un champ de blé, coupé à ras, et le ciel. Mais un élément fait basculer l'ensemble dans une atmosphère onirique puisqu'impalpable, intermédiaire, extrêmement matérielle et immatérielle à la fois. Vendran a su créer un univers en plaçant uniquement un spot jaune irradiant intensément l'angle droit de la projection et subtilement le reste de l'image. Et, au-delà d'un astre matérialisé simplement, le spot renverse la perception de l'œuvre et des matériaux qui la composent, tout en la renforçant. C'est là tout le talent de Gilles Vendran. Du moins ça l'était. En un éclair, le temps de relire ces notes, d'écrire quelques uns des textes de cette publication, Gilles Vendran s'était donné la mort. Doit-on dire que son œuvre en est changée ?
Le trouble – et plus encore – en tout cas, doit être dit. Il est profond.
L. N.

THIERRY WEYD

Reproduction p. 98

PRATIQUE TRANSVERSALE ET REVENDIQUÉE COMME TELLE, L'ACTIVITÉ DE THIERRY WEYD RELÈVE DE PLUSIEURS FORMES DE PRODUCTION QUI VONT DU BRICOLAGE À L'ENSEIGNEMENT EN PASSANT PAR LA PERFORMANCE, LA MUSIQUE, L'ÉDITION, L'ACTIVITÉ DE RÉSEAU SUR INTERNET..., EN SE DONNANT LES MOYENS DE L'AUTONOMIE DE TRAVAIL, ET EN S'INSCRIVANT DANS UNE DYNAMIQUE QUI NE RECOUPE QU'À L'OCCASION ET SANS PLUS S'EN SOUCIER CELLE DE L'ART CONTEMPORAIN. TANT ET SI BIEN QUE L'AIDE DE LA DRAC EN 2001 RÉPONDAIT CERTES À UN PROJET DE FILM, MAIS QU'ELLE A AUSSI PERMIS PLUS LARGEMENT LE SOUTIEN À UN ENSEMBLE D'ACTIVITÉS, SELON LE MODE OPÉRATOIRE DE THIERRY WEYD.



Objet image, tiré du dispositif *Paper organ and little birds (David Vincent est avec nous)*, 2003, sérigraphie sur papier affiche orange-fluo, 40 x 60 cm.

La forme conçue en 1999 avec David Neaud du *Théâtre des opérations* (ou TDO, une compagnie de théâtre de sons, d'images et d'objets) demeure emblématique de la position dans l'art de Thierry Weyd. Et même si la collaboration au sein du TDO désormais est rendue difficile par l'éloignement géographique, la forme reste exemplaire pour entretenir une volonté d'effacement, d'action collective et d'identité générique, mais aussi parce qu'elle désigne formellement la position de l'*opérateur*, et non celle d'artiste, ou d'interprète comme on le dit des musiciens ou des acteurs. L'opérateur est actif ; il est même engagé, présent, mais coupe court à la revendication héroïque qu'il y a plus ou moins immanquablement dans la situation d'artiste. Thierry Weyd se reconnaît bien plus dans une position d'anonymat, qui trouve, précise-t-il, ses racines dans sa formation personnelle dans la contre-culture underground de la fin des années 70, et au travers de figures comme celle du groupe des Residents.
En organisateur de manifestations, en ambassadeur des royaumes d'Elgaland~Vargaland, en réalisateur, en concertiste, en auteur, en conférencier, il est dans cette même attitude qu'en éditeur. Cette dernière activité demeure une des plus englobantes qu'il se donne : les Éditions Cactus existent depuis 1985, revendiquant « l'art du bidouillage » et investissant « différents champs tels que ceux de la littérature, de la poésie, de la bande dessinée, de la musique, de la performance, des arts plastiques, du cinéma, sans jamais y être précisément ». Structure associative, elle est aussi un instrument de circulation, d'échange, d'activation sinon d'activisme. Livres, plaquettes, CD et films construisent un catalogue de rencontres et de connivences en partage d'esprit – un esprit qui passe par Fluxus et la poésie sonore, mais aussi par le graphisme et la musique indépendants.
Thierry Weyd trouve son compte finalement en désignant son activité sous le terme d'« émission ». Opérateur ; émetteur ; et donc forcément récepteur, capteur – aussi longtemps qu'émission marche avec réception. Ou pour le dire autrement encore, il s'agit d'une activité de transmission, entendue tant dans le sens concret du transport de quelque chose que dans celui du noble partage d'expérience et de connaissance que mettent en jeu l'acteur, l'interprète, l'éditeur, le prof, le blogger, l'organisateur, l'animateur, au profit d'une attitude de liberté, d'indépendance, d'autonomie, de critique, de générosité, de responsabilité qu'il y a dans l'héritage de la contre-culture ; mais une contre-culture défaite à son tour de son millénarisme et de certaines de ces logiques exclusives, au profit du jeu, de la dérision, du doute, de l'inquiétude domestiquée par les petites formes fortement inscrites dans l'ordinaire des jours – et non dans les sphères sacrées ou consacrées de l'Art – avec un A.
C. D.

Thierry Weyd (1965) vit à Caen. Son travail d'artiste relève de plusieurs pratiques – éditeur, animateur de réseau enseignement à l'Université de Caen et à l'École des Beaux-Arts, dont il est diplômé (1989). Parmi ses activités : conférences, organisation de manifestations et commissariat d'expositions, écrits, récits, écrits critiques ; édition et activités associatives ; réalisation (vidéo et CD) ; concerts, performances, interventions et manipulations plastiques ; expositions, dont :

2002 à 2004 : « Paper organ & little birds (David Vincent est avec nous) », académie de Basse-Normandie, Cerisy-la-salle, Falaise, Coutances, Vire
2003 : Artothèque de Caen
2000 : « C'est un beau jour pour mourir [*le théâtre des opérations*] », Galerie L'Unique, Caen ; « Sans titre [*le théâtre des opérations*] », MIRE, Nantes.
1996 : « L'homme qui habitait ma chambre » [extrait de *Du fond de l'abri n°4*], École de l'image, Épinal
1996 : *Du fond de l'abri*, œuvre électronique sur Internet
1987-89 : « Le petit musée du jeune Alfred », École des Beaux-Arts de Caen
1988 : Polyphonix 13, Paris.

http://thierryweyd.over-blog.com/
www.editions-cactus.com
http://www.elgaland-vargaland.org

FRANTZ ZISSELER

FRANTZ ZISSELER DÉLAISSE DEPUIS QUELQUES TEMPS LA PEINTURE POUR SE CONCENTRER SUR DES SCULPTURES ET DES INSTALLATIONS. EN 2002, L'AIDE DE LA DRAC A FACILITÉ CETTE TRANSITION EN LUI PERMETTANT D'ÉCHAPPER AUX ENTRAVES FINANCIÈRES QUI LE GÊNENT ET EN LUI DONNANT LA POSSIBILITÉ DE PRODUIRE PLUSIEURS ŒUVRES. DES PIÈCES IRRÉALISABLES SANS CE SOUTIEN GRÂCE AUQUEL IL A ÉTENDU ENCORE SA PRATIQUE ET SON UNIVERS FORMEL. UN ESPACE OÙ SE CÔTOIENT LE LOUFOQUE ET LA GRAVITÉ, LE SEXE ET LA RELIGION, LE RÉEL ET LE TROMPE L'ŒIL. DES SUPPORTS OÙ L'IMAGINAIRE SE MATÉRIALISE.

Reproduction p. 99



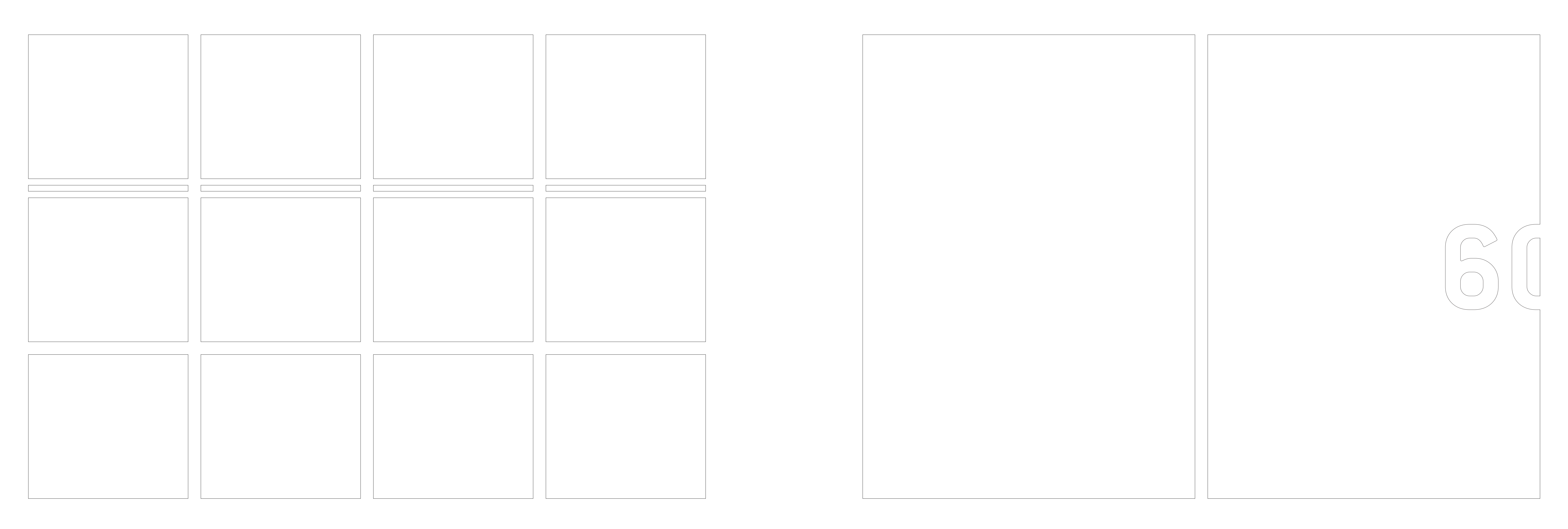
Vue de l'expostion de Frantz Zisseler au SPOT 2002 « Defectus Rex ». Photo : Roger Legrand.

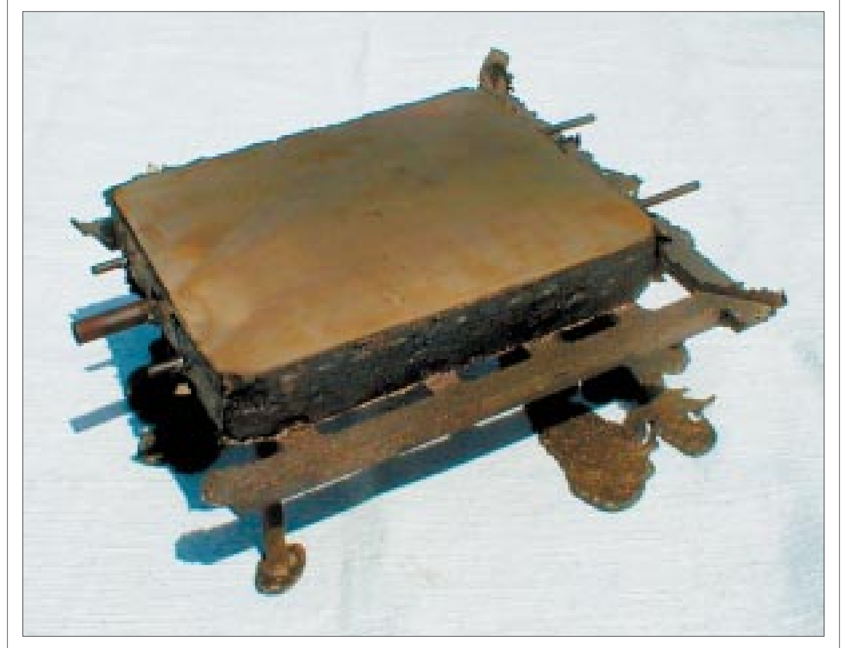
Frantz Zisseler (né en 1962) vit et travaille au Havre. Diplômé de l'École d'Arts Graphiques de Paris en 1981, de l'École des Beaux-Arts du Havre en 1988.

Expositions

2004 : « Corps figurés » œuvres de la collection du FRAC Haute-Normandie, Bernay
2003 : « Still Virgin », Nantes
2002 : « Les soucoupes volantes viennent d'un autre Monde », AA (Ateliers Associés), Le Havre, exposition personnelle
2002 : SPOT, Centre d'Art Contemporain, Le Havre, *2002 Van Stof tot asse, Asse, Belgique
2001 : Les Jardins temporaires, Le Havre
2001 : Galerie du Triangle, Bordeaux
2000 : Les Jardins temporaires, Le Havre
1998 : La Consigne, Le Havre
1994 : Maelstrom II, Le Havre
1994 : Hôtel Salé, Nantes
1993 : « La Beauté du Diable », Le Métis, Le Havre
1992 : Maelstrom s'expose, Le Havre
1991 : *Galerie « E », Greenwich, Londres, Angleterre
1991 : Galerie « E », Greenwich, Londres, Angleterre
1989 : Hôtel de Ville du Havre
1988 : « Mamy Blüe », Le Havre
1987 : « La Collection », Montivilliers.
* Exposition personnelle.

Il y a un drôle de mélange chez Frantz Zisseler : une force rieuse côtoie d'obscures dérives. Voilà ce qui m'a tout de suite frappée chez lui quand je l'ai rencontré dans son atelier situé – comme tant d'autres au Havre – dans l'ancien bâtiment CGM du port. Immédiatement le ton était donné : j'avais eu à la DRAC des renseignements qui me laissaient croire que j'allais rencontrer deux artistes travaillant ensemble, puisqu'on m'avait communiqué deux prénoms. Une fois dans l'atelier, et ne voyant que Frantz, je lui demande si son ami nous rejoindra bientôt. Zisseler me répond sans sourciller qu'il ne viendra pas. Je m'étonne. J'insiste. Alors il me dit avec le plus grand sérieux : « Il est mort, je l'ai tué. Aucune chance pour que vous le rencontriez ». Une étrange discussion commence alors, sur le ton de la plaisanterie bien sûr, pince sans rire, avec un soupçon de morbidité. Finalement Zisseler m'explique qu'il a simplement changé de prénom et qu'il n'avait pas entendu celui-là depuis longtemps. Tout simplement.
Dans son atelier règne un certain éclectisme, comme si ses œuvres avaient été réalisées par différents artistes. Des meubles hybrides, entre le design bricolé et la sculpture, des tableaux, des objets mis en scènes ou isolés. Kitsch, burlesques, ironiques, mordantes, morbides, les œuvres de Frantz Zisseler sont nombreuses, mais unies dans un va et vient que l'artiste qualifie « d'esthétique simili schizophrénique ».
Au mur, une toile représente un jeune communiant, adoptant la pose de ces enfants photographiés dans les années cinquante, en robe blanche, un chapelet entre les deux mains jointes, l'air faussement concerné. C'est ce qu'on voit d'abord. Mais de près, tout se brouille, à cause de fines projections de peinture, uniformément réparties. C'est à l'aide d'une brosse à dents que Zisseler a méticuleusement aspergé l'enfant de peinture… À côté, posé dans un coin, un balai en bois au bout duquel de minuscules cheveux blonds remplacent discrètement la brosse de l'outil.
Ou encore, des personnages, en forme d'excréments, sculptés. L'artiste en parle presque avec tendresse, parce qu'ils rendent hommage à un personnage de B.D. des années soixante-dix. Le héros, « merde man », tue par amour, pour se fondre dans ses victimes et ne faire plus qu'un avec eux. Ces drôles de sculptures sont posées sur une étagère démesurée, encombrante, un socle absurde qui s'accorde pourtant parfaitement au décalage ménagé par l'objet.
Il y a, d'autre part, des objets plus sombres : une maquette de maison incendiée, une installation en cours, composée, pour le moment, d'une structure métallique en croix sur laquelle trône un crâne humain. Les œuvres de Zisseler vacillent entre la farce, la provocation acerbe, et des tendances plus noires. Lui-même passant d'un état à l'autre avec un naturel déconcertant.
L. N.

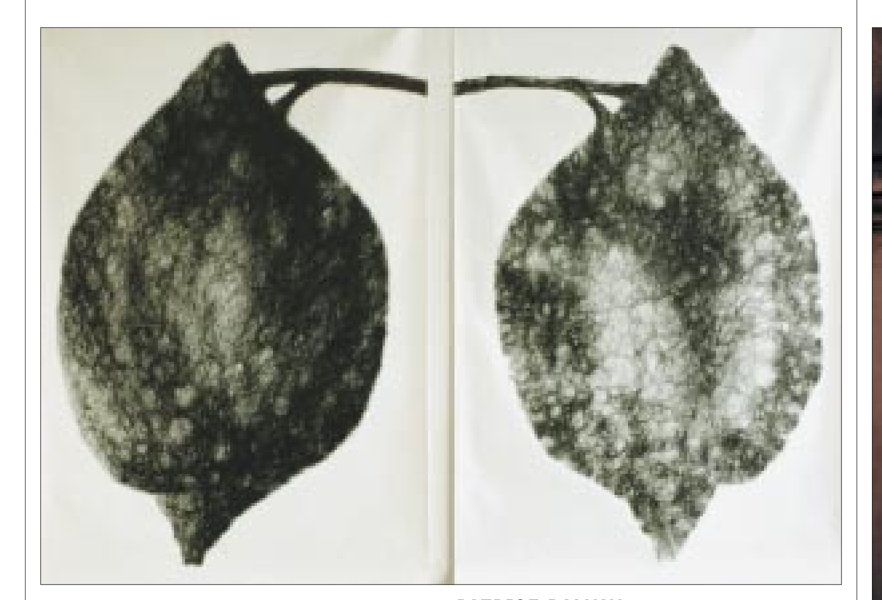




EMMANUEL ANDRÉ
Pierre Lithographique, 1999, bronze, 17 x 28 x 43 cm, 2 exemplaires. Réalisée au lycée professionnel Colbert (76, Petit Quevilly).



ALAN AUBRY
Extrait de la série *libre service*, 2004, tirage argentico-numérique laser.



PATRICE BALVAY
Doublure, 2002-2003, 2 (250 x 150 cm), pierre noire sur papier.



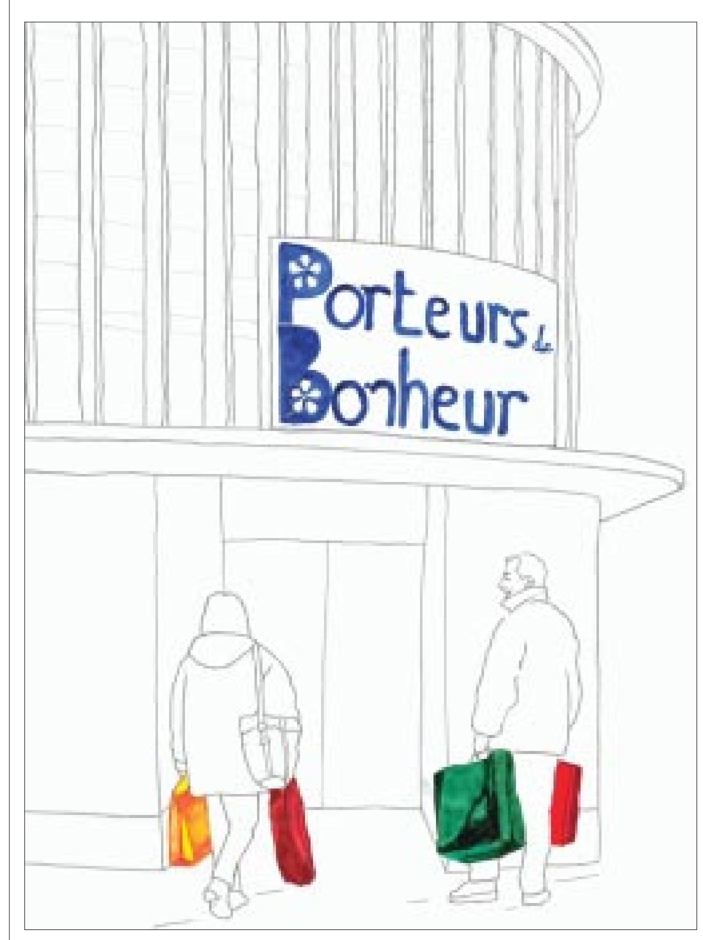
DAVID BARRIET
Sans titre, 2002 (extrait de la série *Mile end*), 50 x 50 cm, tirage argentique.



PAUL BEAUDOIN
Machine parfaitement inutile à faire des ronds de fumée, 1986-1998, composition du modèle : 92 % de déchets recyclés, 8 % de produits usuels de consommations neufs.



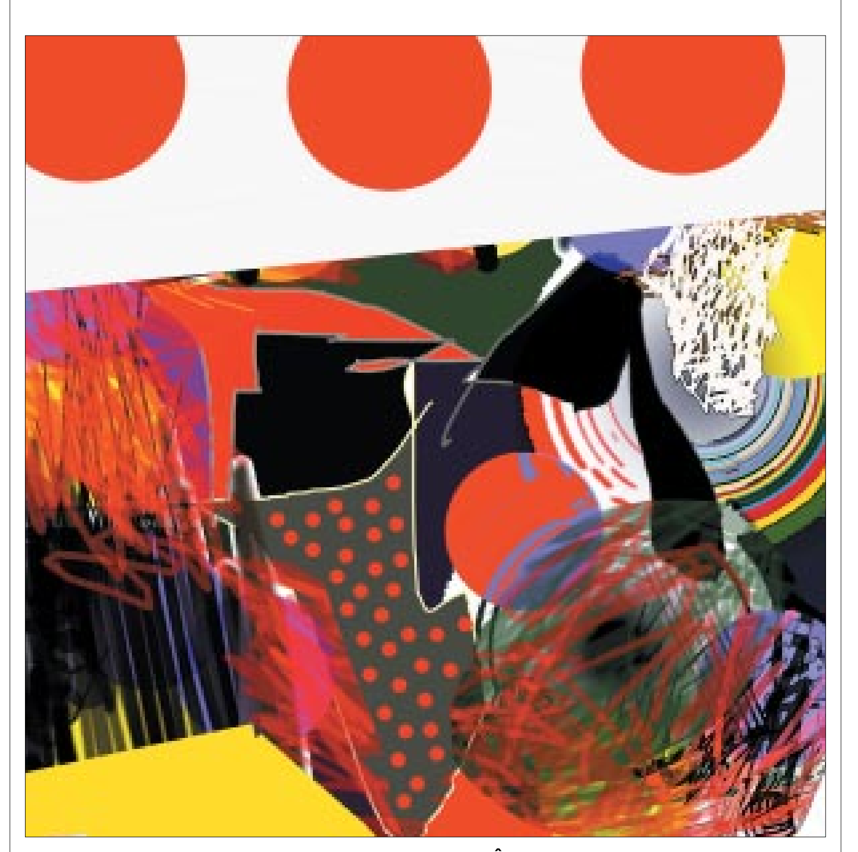
BERTRAN BERRENGER
F, 2000, composition pour 7 flashs, vitrine, capteurs ventouses, sono.



ISABELLE BIANCHINI
Porteurs de bonheur, 2004, mine de plomb, aquarelle, sur papier mat, 18,9 x 25 cm.



FLORENT BOILLEY
Série sans titre, fevrier-mars 2003, gouache et mine de plomb sur papier, 50 x 65 cm.



BENOÎT CASAS
Ohp, 04-08-2002, tirage jet d'encre sur PVC, 1 x 1 m.



BERNARD CHAPPUIS
Fée n° 16, série *Les Habitantes – Fées du Royaume souterrain*, image numérique 19 x 28,5 cm, 300 dpi, tirage format 25,4 x 38,1 cm par procédé numérique argentique Fuji Pictrography.



FRANÇOIS COURBE
Mise en orbite, 2001 ; planche légendée : 3 boites, 52 x 80 x 15 cm, caissons medium, plexiglass, roulettes et poignées, tirage photo, yeux fluorescents (type balles rebondissantes),



MURIEL COUTEAU
Image 1/7 extraite de la série *Si ça doit durer longtemps, il faut que je le sache*, 2001, 7 photographies, tirage numérique, 105 x 140 x 5 cm chacune.



PIERRE CRETON
SECTEUR 545, un film de Pierre Creton, 2004, 2h10, noir et blanc, France.



FRANCKDAVID
Vues de l'exposition « *En raison d'un manque total d'intérêt demain* est annulé pendant la durée du générique ». À la Chaufferie, galerie de l'école supérieure des arts décoratifs et Project Room au Musée d'art moderne et contemporain, Strasbourg, du 26 avril au 20 juin 2004. Copyright laurent Baude et franckDavid. Courtesy : galerie Chez Valentin, Paris.



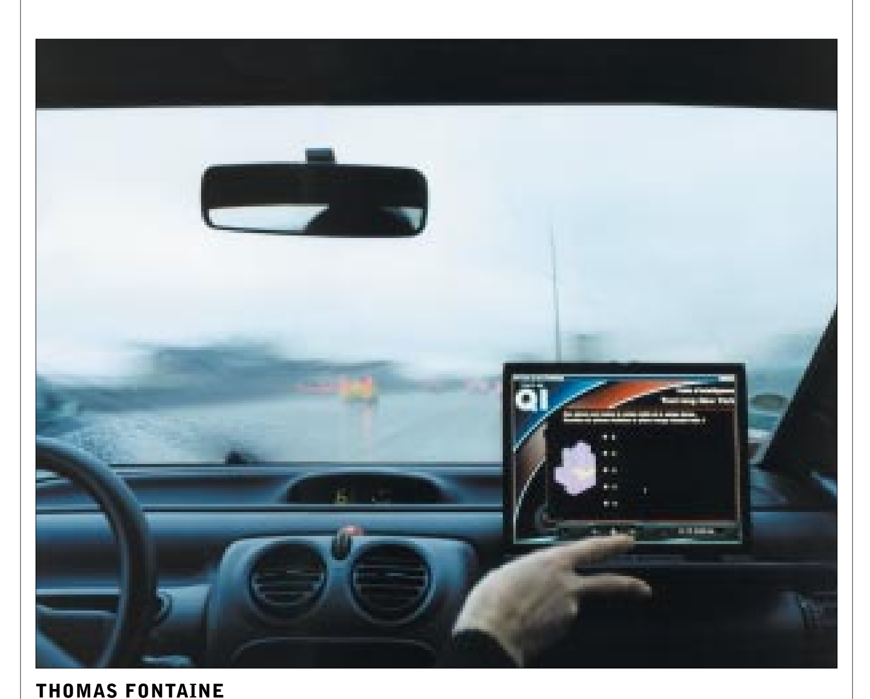
ANNE-LISE DEHÉE
Sight & site, Daily stenopé, 2001, Bucarest ; cahier, double-page 40, collection de l'artiste.



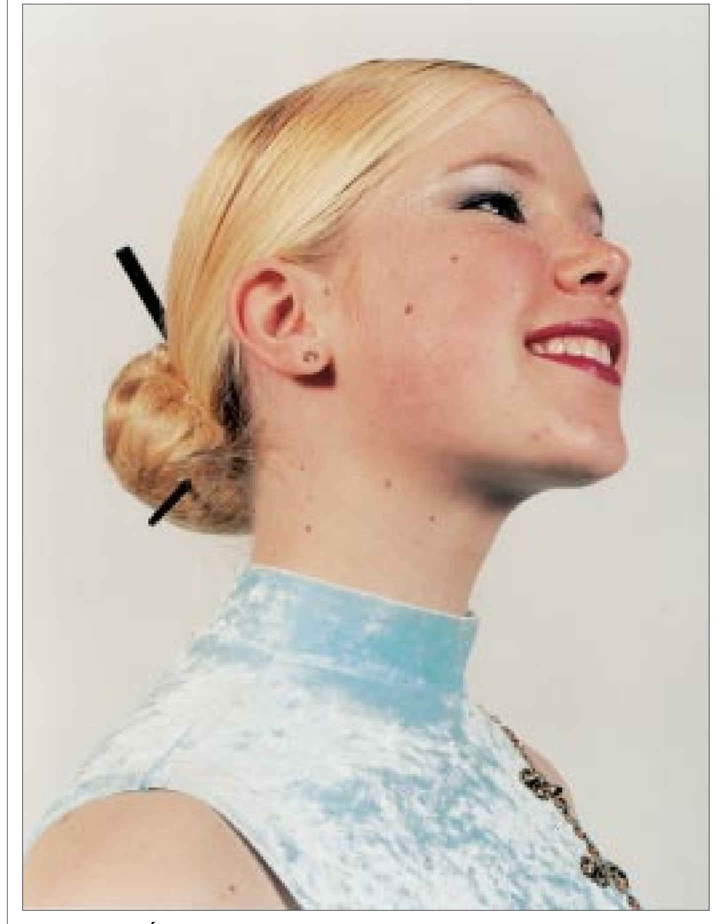
CHUI-YUN DENG
Sans titre, 2002, huile sur toile, 120 x 160 cm.



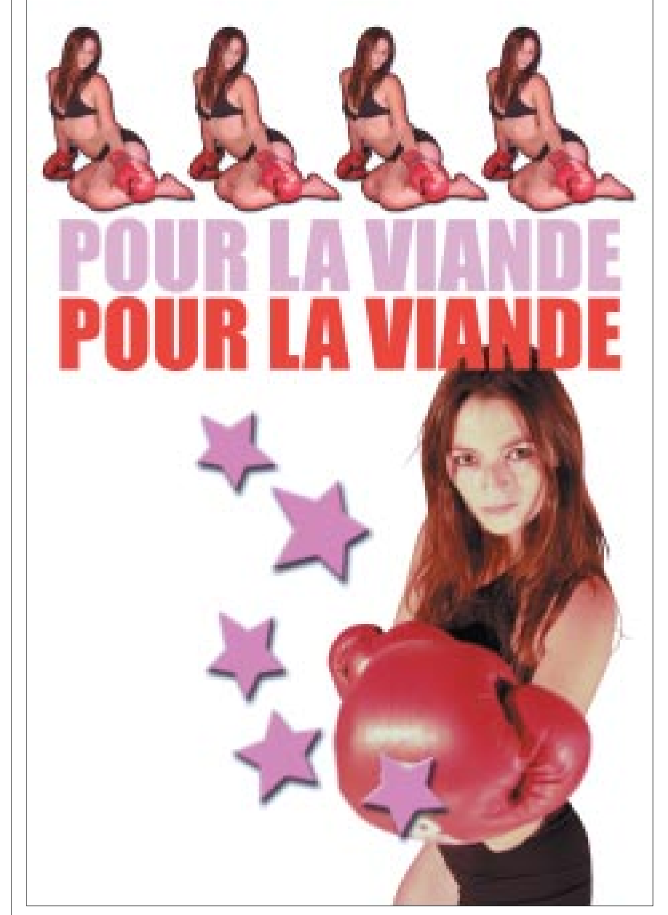
FABRICE DUBREUIL
Sans titre : *#114/15*, photographie, 2000.



THOMAS FONTAINE
Test de QI, n°07, 2003, photographie contrecollée
sur aluminium, 90 x 100 cm.



CHARLES FRÉGER
Image extraite de la série *Steps* (« Winner face »,
2001-2002).



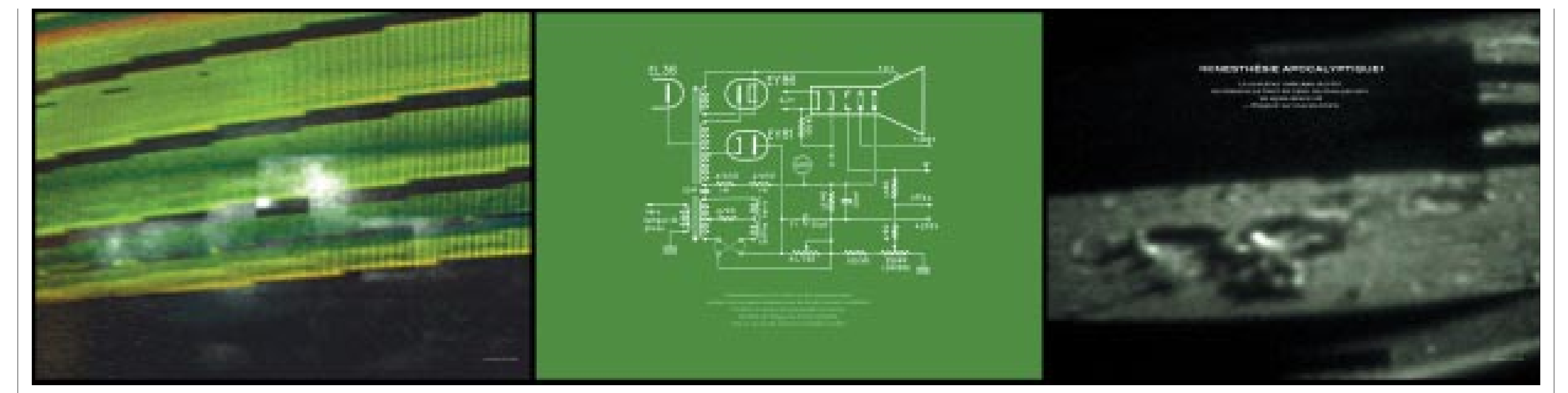
AYMERIC GHERRAK
Pour la viande, Caisson n° 3, série *No Score*,
2003, tirage couleur sur support translucide,
80 x 100 cm et cadre.



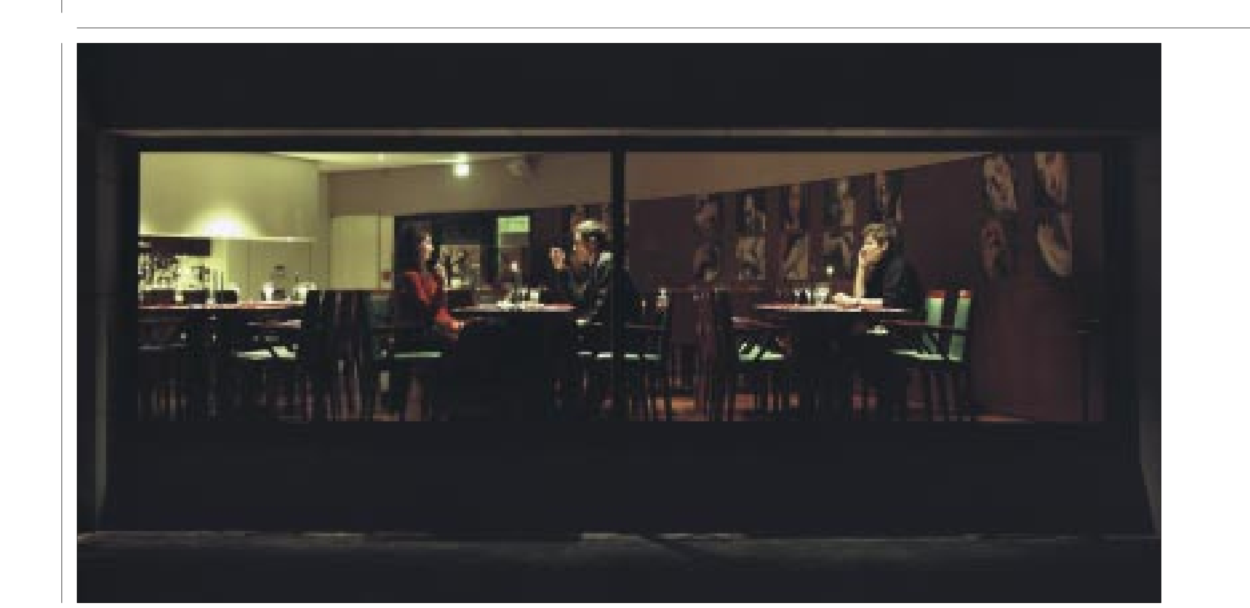
BERTRAND DIACRE-PIEPLU
Sans titre, 2003, actions sonores
(la navette intestinale), Rouen.
Émission : microphone intestinal, émetteur
d'une portée de 150 mètres.
Diffusion : trois bornes d'écoute sur casques.
Durée : 2 actions de 6 heures.
« Sur les quais », 2003, Rouen.



COLLECTIF OCCASIONNEL
Les artistes en triplette, image générique,
document numérique.



DAVID DRONET
Kinesthésie Apocalyptique, 2001, photographies,
tirages argentiques, cadre en métal brossé,
180 x 45 cm.



ISABELLE LE MINH
Café Mancel, Caen, 2003 (travail préparatoire),
image numérique d'après négatif 4 x 5'.

MANUEL GIPOULOUX

Le Coupe-vent (extrait), 1995.

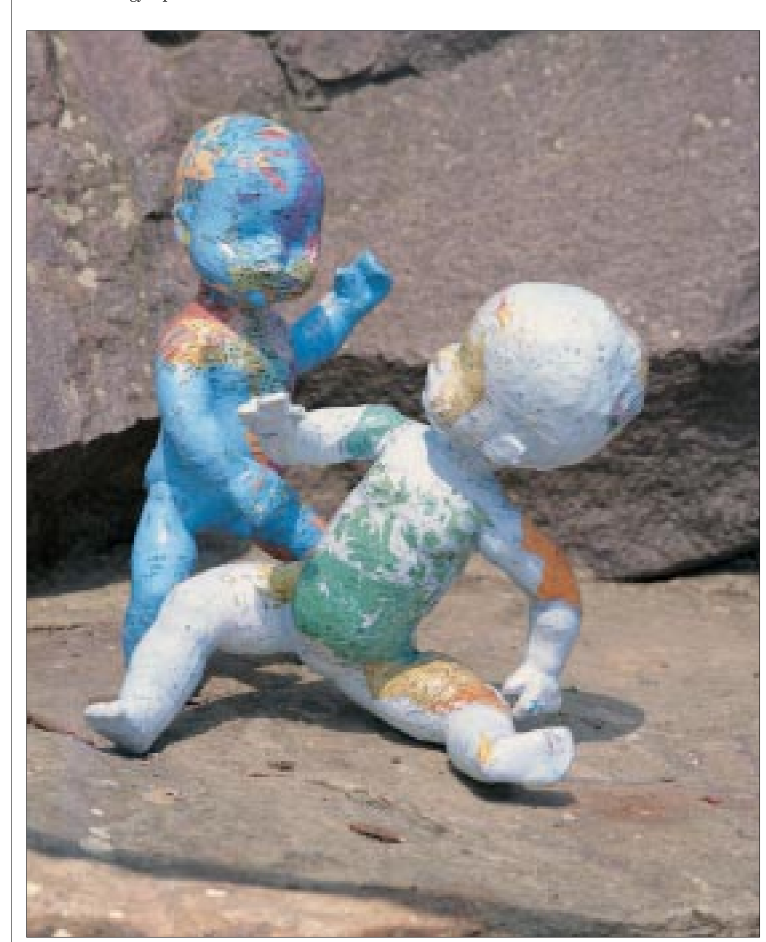
OLIVIER GOULET

La Relique de l'Homme Bionique, 2001,
os humains, composants électroniques, résine.
200 x 140 x 50 cm.



JEAN-LUC GOUPIL

Garden party ou le jardin dédain, 2003, installation,
baigneurs plastique, planisphères, plexiglas
de couleur et gyrophare, dimensions variables.

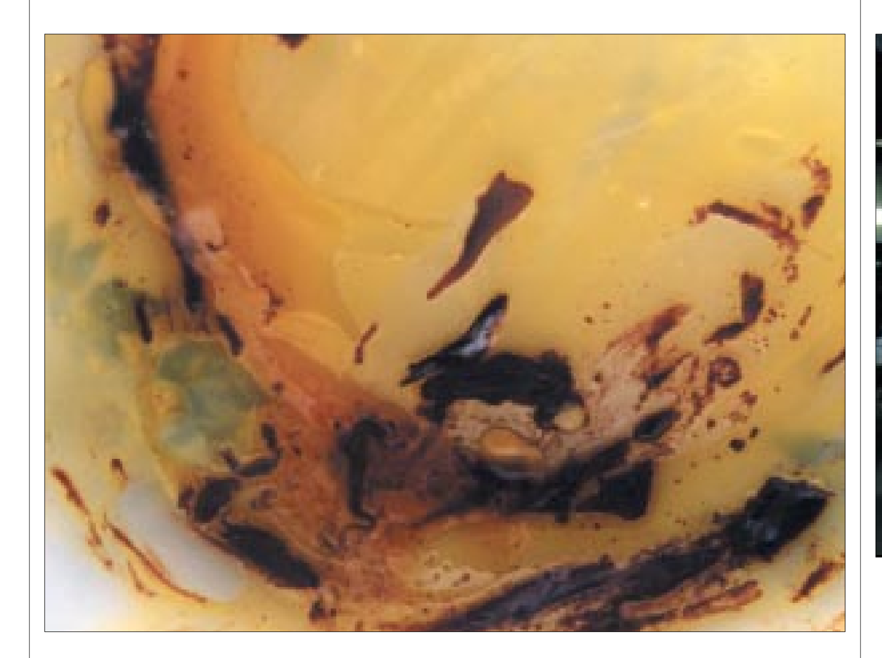


ROMAIN GRENON

Chenilles, 2003, lavis à l'encre de Chine sur papier,
17 x 22 cm.



BÉNÉDICTE HÉBERT
Extrait de la série *Assiettes*, 2004,
tirage photographique sur papier, 30 x 45 cm.



ARNAUD JAMMET
Process d'une semaine qui s'est déroulé à la gare du Havre en 99.



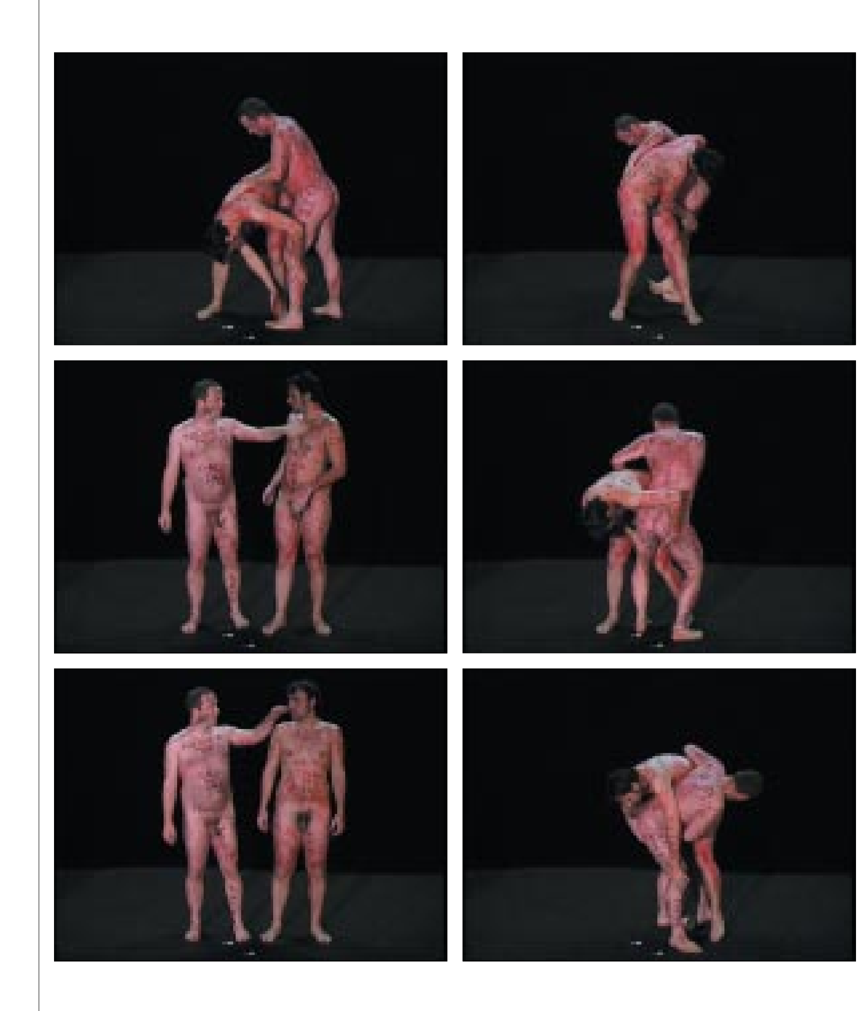
VINCENT JUILLARD
Vue d'exposition : Parasite, 2001, installation,
Galerie du Haïdouc, Bandits-Mages, Bourges.



PHILIPPE KUZNICKI
Usine Moulinex, Cormelles le Royal, 2004,
tirage de contrôle sur papier, 90 x 13 cm.



JÉRÔME LE GOFF
Démaquillage, 2004, vidéo, en collaboration avec Cetusss.



PATRICK LEBRET
Je te tiens, tu me tiens par la..., 2004, image numérique tirage argentique.



BERNARD LEGAY
Vue d'atelier, 2004, La Fonderie à Hérouville-Saint-Clair.



KACHA LEGRAND
Pierres, 2000, images extraites de la vidéo, collection FRAC Haute-Normandie.





PATRICE LEMARIÉ
Cri aaah (origine), 2001, enduit sur médium, 24 x 24 cm.



CYRIL LEPETIT
Image extraite de *Fontaine Chantante* (*Dartington's Garden*, Grande-Bretagne), 2000, vidéo.



MARIE-ROSE LORTET
Plantation incontrôlable, 1985, architecture de fil solidifié, 85 x 70 x 60 cm. Photo Clovis Prévost.

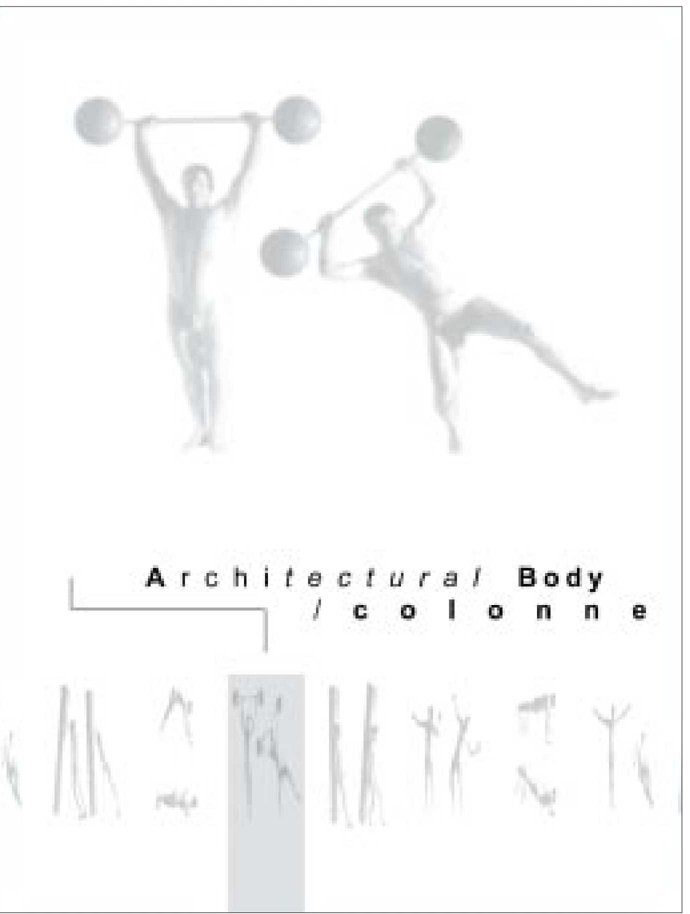


ISABELLE MAAREK
La petite maison rue du commerce (série *Extrait de merveilleux*), 2002, photographie argentique couleur, tirage 50 x 50 cm.

RODOLPHE MABILLE
Août 2003, 2003, Huile, toile, essence,
219,5 x 245,5 cm, collection FRAC Haute-Normandie.



ÉRIC MAREAU
La colonne, image extraite de la série *Architectural body*, 2002 (7 photographies), carte image.



RAPHAËL MAZE
Expanded (situation 3), 2004, installation cinématographique, (dimension variable) 16 mm, son optique.



JACQUES MORHAÏM
Vue de l'atelier, 2004, Caen.



KARL MORO

19h02 – Céline, 2004, acrylique sur toile,
200 x 145 cm, collection FRAC Haute-Normandie.



MUSÉE KHÔMBOL / DRISS SANS ARCIDET

Montage photos et documents ; planche extraite de *Phrénologie, 2004*, (armoire contenant 7 éléments cerveaux, 16 photomontages et documents encadrés bois, cire, verre, laiton, papier), collection FRAC Basse-Normandie, Caen.



DAVID NEAUD

La petite maison rue du commerce (série *Extrait de merveilleux*), 2002, photographie argentique couleur, tirage 50 x 50 cm.



CHRIS PELLERIN

Vue d'atelier, 2004, La Fonderie,
Hérouville-Saint-Clair.



MARC-NOËL PICARD
Sans titre, 1999, tirage argentique noir et blanc,
55cm x 80cm



PASCAL PITHOIS
Vue de l'exposition « cARTed Junction n° 151 »,
10 mai 2003, Galerie Vrais Rêves, Lyon.



MICHAËL QUEMENEUR
Naïades # 7, 2002, papier argentique super
brillant contrecollé sur plaque PVC, 120 x 80 cm.



THIERRY RAULT
Sans titre, peintures à la bombe sur mélaminé.
80 x 80 cm. Photo : O. Roche.



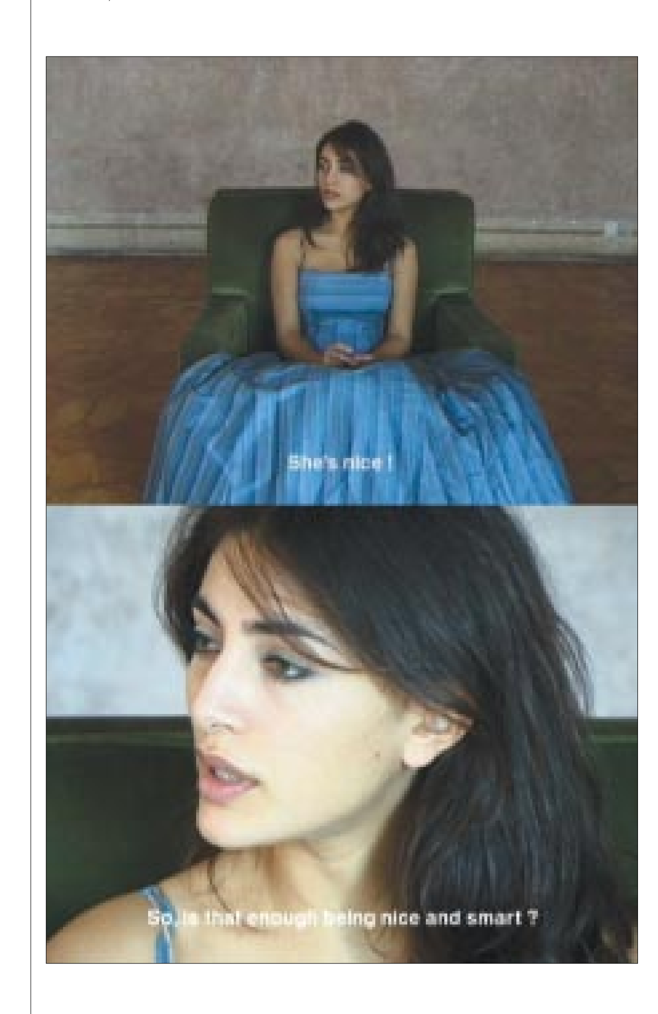
AXELLE RIOULT
Échappatoire, 2001, vidéogramme tiré de *À perte de vue*.



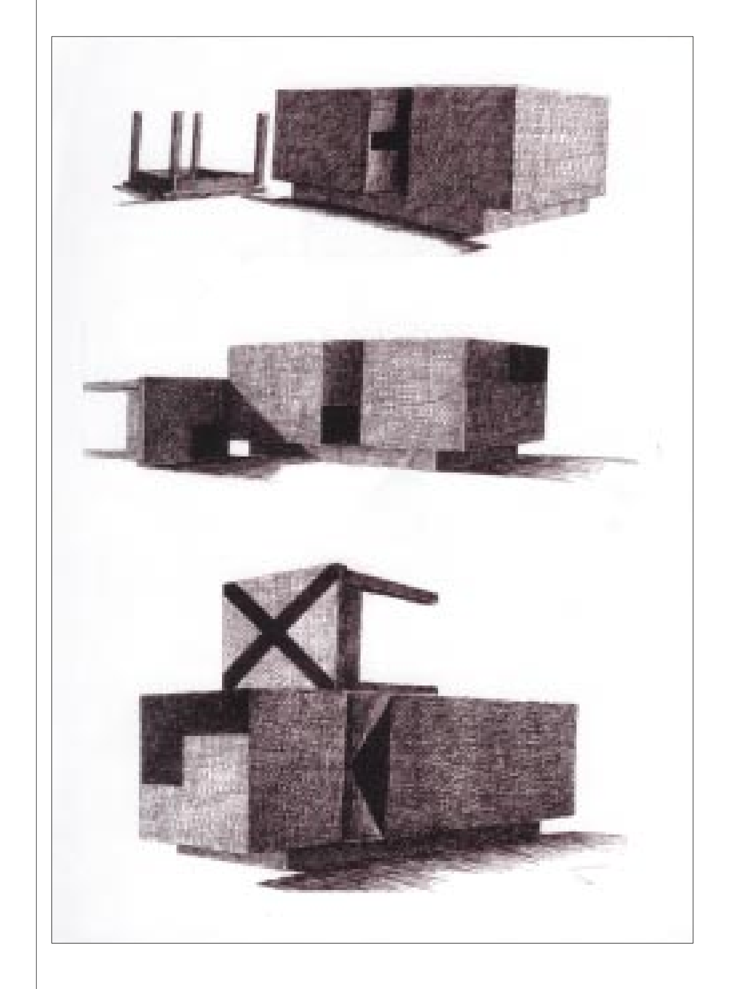
ALAIN RIVIÈRE
Planche extraite du volume *Traces*, 2004, image numérique.



PHILIPPE TERRIER-HERMANN
Romans, 2001, vidéo, 42 mn, tournée à la Villa Médicis, Rome.



FRANÇOIS TROQUET
Sans titre, dessin, 32,5 x 50 cm.





GILLES VENDRAN
Vue de l'exposition « Dahliailhad and », 2003,
galerie Du Bellay.



THIERRY WEYD
Objet image, tiré du dispositif *Paper organ and little birds (David Vincent est avec nous)*, 2003, sérigraphie sur papier affiche orange-fluo, 40 x 60 cm.



FRANTZ ZISSELER
Vue de l'expostion de Frantz Zisseler au SPOT
2002 « Defectus Rex ». Photo : Roger Legrand.

INDEX

Cet ouvrage présente soixante artistes (ou collectifs d'artistes), soixante projets, ayant bénéficié de l'aide à la création des directions régionales des affaires culturelles de Haute ou de Basse-Normandie entre 1999 et 2003. L'index ci-contre offre la liste des artistes bénéficiaires par ordre alphabétique du nom de l'artiste, et le cas échéant du collectif, et renvoie aux pages de présentation de son parcours et du projet concerné par l'aide.

